Holbein

und seine Zeit.

Zweiter Theil.


ER · ROT
TERMINVS
Pallas Apellæam nuper mirata tabellam,
Hanc ait, æternùm Bibliotheca colat.
Dædaleam monſtrat Muſis Holbeinnius artem,
Et ſummi Ingenii Magnus Erasmus opes.

Holbein
und seine Zeit.

Von

Dr. Alfred Woltmann,

Privatdocenten der Kunstgeschichte an der Kgl. Universität zu Berlin.

Zweiter Theil.

Mit Holzschnitten.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1868.

Vorwort.

Es war vor sechs Jahren, im Herbst 1861, als ich von München aus — damals dort studirend, und zwar dem Namen nach die Rechtswissenschaft — nach Augsburg kam und die Werke der beiden Hans Holbein auf dem Boden selber, von dem ihre Kunst erwachsen war, kennen lernte. Der Eindruck, den ich hier empfing, war ein nachhaltiger, er machte mir mein Ziel und meinen Beruf klar; ein paar Monate später begann ich mit der wissenschaftlichen Arbeit an der Aufgabe, mit der ich mich bis zur Stunde beschäftigt habe. Ich lasse jetzt den zweiten und letzten Band meines Buches erscheinen, nicht im Gefühl mit der Sache fertig zu sein, aber im guten Glauben, das redlich gethan zu haben, was ich nach dem jetzigen Stande meiner Kenntnisse und meines Urtheils vermochte. Der erste Band hat bei den Männern, welche die Kunstwissenschaft als ihre Meister ehrt, und auch in weiteren Kreisen eine freundliche Aufnahme gefunden, und diese trug dazu bei, mich die Arbeit mit eben der Liebe endigen zu lassen, mit der ich sie begann. Ich schließe das Buch außerdem mit der angenehmen Wahrnehmung ab, daß seit wenigen Jahren die Kenntniß des Meisters und das Verständniß für ihn in hohem Maße zugenommen. Die wissenschaftliche Forschung, an verschiedenen Punkten thätig, hat das Ihrige dazu gethan. Dann ist gerade in den letzten Jahren Mehr denn je von Holbeins Werken vervielfältigt worden. Die trefflichen Braun'schen Photographien nach den Zeichnungen und Gemälden des Baseler Museums stehen hier in erster Reihe. Und zudem tritt jetzt eben ein völlig unbekanntes Hauptwerk des Meisters, von welchem unmittelbar nach dem Vorwort die Rede ist, an das Licht.

Für freundliche persönliche Förderung in meinen Studien bin ich zu Dank verpflichtet namentlich Mr. George Scharf, Mr. B. B. Woodward und Mr. Wornum in London, M. E. Galichon in Paris, Herrn Senator Culemann in Hannover, Herrn B. Suermondt in Aachen, sowie vielen anderen Männern der Wissenschaft und Freunden der Kunst, besonders auch den Vorständen und Beamten jener Bibliotheken und Sammlungen, in welchen ich gearbeitet habe. Auch während der Arbeit am zweiten

Bande hatte ich auf's Neue Ursache, Herrn Geheimrath Waagen und Herrn E. His-Heusler in hohem Maße dankbar zu sein. Herr His, jetzt Director des Museums zu Basel, hat seine Studien in Archiv und Bibliothek daselbst mit einer Energie fortgesetzt, welcher die Deutsche Kunstwissenschaft reiche Ergebnisse zu danken hat. Sie gehen über das Gebiet der Holbein-Kunde hinaus — man braucht nur an den wundervollen Brief Dürer's, den Herr His eben veröffentlicht hat, zu denken — aber sie haben auch hinsichlich Holbeins wieder vieles Neue geliefert, das ich im zweiten Bande mitzutheilen durch die Güte des Entdeckers in den Stand gesetzt bin. Die Correspondenz mit Herrn His war mir eine wesentliche Hülfe, sie ließ mich den Uebelstand nicht empfinden, daß ich mein Buch entfernt von dem Ort, der für Holbein das meiste Material enthält, geschrieben. Und nicht weniger als sein wissenschaftlicher Eifer, war sein feines künstlerisches Urtheil mir förderlich.

Was die Illustration des zweiten Bandes betrifft, so habe ich namentlich Seiner Gnaden, dem Herzog von Devonshire, der Verwaltung des Britischen und des Baseler Museums für die Erlaubniß zu danken, unedirte Werke Holbeins herausgeben zu dürfen. Besonders verpflichtet fühle ich mich Herrn Professor Bürkner in Dresden, welcher dem Verleger Cliché's seiner trefflichen Copien nach den Bildern des Alten Testaments zur Verfügung stellte. Eine gleiche Freundlichkeit hatte uns ein edler Mann und echter Förderer künstlerischer Bestrebungen, der jetzt nicht mehr unter den Lebenden weilt, Herr Rudolf Weigel im ausgedehntesten Maße erzeigt; zahlreiche Holzschnitte, die wir mittheilen, durften den ausgezeichneten Nachbildungen entnommen werden, welche der Verstorbene, besonders in dem Prachtwerk „Holzschnitte berühmter Meister," veröffentlicht hat. Ein herrliches Geschenk von Seiten des Baseler Museums, für welches wir der Bereitwilligkeit des Herrn Professor Vischer, Vorstands der antiquarischen Sammlung zu danken haben, ist endlich das Blatt des „Erasmus im Gehäus," gedruckt von der noch zu Basel bewahrten Originalplatte, das Titelblatt dieses Bandes. Ueberhaupt, hoffen wir, wird man die Illustration des zweiten Bandes der des ersten überlegen finden.

Irrthümer im ersten Bande habe ich zu berichtigen gesucht, namentlich im beigefügten Verzeichniß der Werke.

Berlin, 26. November 1867.

Der Verfasser.

Die Madonna von Solothurn,

ein neu aufgefundenes Hauptwerk Holbeins.

Heutzutage darf man es fast wie ein Wunder begrüßen, wenn ein völlig unbekanntes Meisterwerk ersten Ranges von der Hand eines der größten Künstler des sechzehnten Jahrhunderts neu auf den Schauplatz tritt. Lange verschollen und der Kunstgeschichte gänzlich unbekannt, ist ein Hauptwerk Holbeins kürzlich der Welt zurückgegeben worden, das jetzt, trefflich restaurirt, eine der ersten Stellen unter Allem einnimmt, was wir von dem Meister besitzen. Wir können das Gemälde, von dessen Existenz man nichts ahnte, und das jetzt allen Freunden der Kunst wie ein unerwartetes Geschenk kommt, als eine Art von Ersatz ansehen für so zahlreiche Schöpfungen des Meisters, die in früheren Zeiten über Alles gepriesen wurden, jetzt aber untergegangen sind.

Ein kunstliebender Bürger von Solothurn, Herr Zetter, hat das Verdienst, dies Bild, als es sich in verwahrlostem und unscheinbarem Zustande befand, schon vor Jahren erkannt, an sich gebracht und dadurch gerettet zu haben. Ende 1865 vertraute er es zur Herstellung, deren es dringend bedürftig war, den besten Händen die er dafür finden konnte, denen des Conservators der Augsburger Gallerie, Herrn A. Eigner, an, der schon so zahlreiche Werke Holbeins trefflich und treu restaurirt hat, unter andern in den letzten Jahren den heiligen Sebastian in München und das Abendmahl auf Holz sowie das Bildniß Amerbachs im Baseler Museum. Das gefährliche, aber durchaus nöthige Verfahren, das Gemälde von der alten wurmzerfressenen Holztafel zu lösen und neu zu fournieren, wurde mit Erfolg und Glück angewendet. Im Herbst 1866 sah ich es, nachdem es gereinigt, aber noch nicht restaurirt war, zu Augsburg. Daß der hierauf folgenden Restauration, die glücklicherweise nur mechanische Beschädigungen zuzudecken hatte, die höchste Anerkennung gebührt, melden die übereinstimmenden Urtheile aller Kundigen und lehrt sogar schon, bis auf einen gewissen Grad, die Photographie. Mit hingebender Liebe unterzog Herr Eigner, durch seine Ateliergenossen die Herren E. von Huber und A. Sesar trefflich unterstützt, sich dieser Aufgabe. Der verehrte Mann möge es mir verzeihen, wenn ich für den Geist, in welchem die Arbeit durchgeführt ward, seine eigenen Worte in einem Briefe vom 3. October, welcher mir die Vollendung der Restauration anzeigte, reden lassen will:

„Endlich nach großen Wehen und Mühen bin ich doch zum Ende gelangt, Holbeins Bild, die Solothurner Madonna, steht vollendet da und erwartet den reichgeschnittenen goldenen Rahmen vom Meister Radspieler in München in den

nächsten Tagen, um dem glücklichen Eigenthümer, Herrn Zetter, nach Solothurn zurückgebracht zu werden.

Mit diesem Bilde geht wieder ein Stück meines zur Neige gehenden Lebens von dannen! Es bleibt in meinem Herzen die Beruhigung als Lohn, daß es mir gelungen, mit meinen geringen Geisteskräften ein Hauptwerk des großen Meisters dem gänzlichen Verderben entrissen und in einen Zustand versetzt zu haben, daß kommende Geschlechter ohne Störung an diesem Werke sich erlaben können. Der Restaurator Eigner ist todt, es lebe der König der Deutschen Maler, Holbein!

Wenigstens habe ich keine Mühe gescheut, gänzlich dem Auge meine Kunstthätigkeit verschwinden zu machen. In so weit es menschenmöglich war, bis zu dieser Grenze ist mirs gelungen! Die vielen Hunderttausende von groben Sprüngen und Rissen sind gewissenhaft ergänzt und ein Netz von feinen Sprüngelchen überdeckt das Gemälde, und während dasselbe der Farbe einen eigenthümlichen Reiz verleiht, dient es zugleich dem Kennerauge als Beweismittel, daß keine Stelle mit neuer Farbe überdeckt wurde."

In der That, Risse und Sprünge ohne Uebermalung verschwinden zu lassen, darin besteht Eigners außerordentliche Kunstfertigkeit. Und so steht jetzt ein Werk in altem Glanze da, welches an Bedeutung nicht dem Darmstädter Original*) der Meyer'schen Madonna weicht. Es ist, wie wir hören, der ernste Wille des patriotisch gesinnten und für die Kunst begeisterten Eigenthümers, das Gemälde seiner Vaterstadt, in der es immer gewesen zu sein scheint und für die es wahrscheinlich auch gemalt war, zu erhalten, und so mag es denn von jetzt ab seinen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte einnehmen als die heilige Jungfrau von Solothurn! Der Meyer'schen Madonna kommt es auch an Größe beinahe gleich und zeigt ein ähnliches Format, nämlich ein Rechteck, aus dessen oberer Schmalseite ein Halbkreisbogen emporsteigt. Es ist ein Kirchengemälde, wahrscheinlich für den Altar einer Seitencapelle im St. Ursen-Münster zu Solothurn gefertigt, denn offenbar haben wir den Schutzpatron der Stadt, den heiligen Ursus, einen der Helden von der Thebaischen Legion, in jenem ritterlichen Heiligen zur Linken der thronenden Jungfrau zu erkennen, während zu ihrer Rechten der heilige Martinus, Bischof von Tours, steht. Die Gruppe fußt auf einigen Stufen, die unter der sitzenden Madonna ein Teppich von edlem Muster, weiße und rothe Kreuzungslinien auf grünem Grunde, deckt. Unter dem Fuße des St. Urs stehen Monogramm und Jahrzahl: ·H·H· 1522 in den rothen Sandstein eingemeißelt, ganz wie die Bezeichnung auf dem todten Christus von 1521 und auf der einige Jahre späteren Lais Corinthiaca. Um der Beglaubigung willen wären

*) Ueber die Entdeckung, daß es das Darmstädter, nicht das Dresdner Bild ist, dessen Geschichte man bis in die Meyer'sche Familie selbst verfolgen kann, vgl. Verz. der Werke, III., Darmstadt.

diese Zeichen nicht nöthig, aber die Datirung ist von unschätzbarem Werth; 1522 ist eins von Holbeins arbeitreichsten Jahren, in welchem er mit den Wandbildern des Großrathssaales beschäftigt war. Ueber den Gestalten wölbt sich ein Arkadenbogen im Halbkreis, welcher auf zwei starken Pfeilern mit schwach profilirten Kapitellen ruht und von eisernen Schlaudern gehalten wird. Die Einfachheit dieser Architektur setzt bei Holbein, der sonst reiches Ornament im Renaissancegeschmack anzubringen pflegt, in Erstaunen, findet aber ihre Erklärung darin, daß es offenbar des Künstlers Absicht war, die Architektur im Bilde der Architektur des Raumes selbst, in dem es sich befand, des ehemaligen romanischen Sanct Ursen-Münsters, anzupassen. Aus dem Bogen blickt man in die freie Luft und diese bildet, durch die Linien der Architektur und die fein berechnete Armhaltung der beiden stehenden Heiligen, einen lichten Kreis rings um das Haupt der Jungfrau, nach diesem hin an Helligkeit zunehmend und so auf natürlichem Wege den Heiligenschein ersetzend, zu dem der realistisch empfindende Meister sich hier so wenig wie bei der Meyer'schen Madonna verstand.

Eine schöne goldene Krone schmückt Maria's Haupt, am Reif mit großen Edelsteinen geziert und mit Perlen an den Spitzen. Sie trägt ein hellrothes Kleid, welches den Hals und den Obertheil des Busens frei läßt und darüber einen ärmellosen ultramarin-blauen Mantel, der an den Schultern mit einer durchgezogenen Schnur zusammengebunden ist. Voll und weit fällt er herab, in großen, geschmackvoll geordneten Faltenmassen auf der Stufe liegend; man muß sich erinnern, daß Maria's Mantel der Mantel der Gnade ist, welcher sich ausbreiten kann, um wie bei der Meyer'schen Madonna die Betenden und Schutzbefohlenen unter sich zu sammeln. Hier freilich beschattet er nur die beiden, in den Teppich eingewebten Familienwappen der Stifter. Maria's schönes Antlitz mit dem holden doppelten Ansatz des Kinnes, wie ihn auch die Meyer'sche Madonna zeigt, ist oben durch einen Schleier begrenzt, der mit ähnlicher Feinheit, wie das auf Bildern aus Lionardo's Schule vorkommt, das Haar und die Stirn durchschimmern läßt. Ihre Züge verklärt die innigste und holdseligste Mutterfreude über das prächtige, nackte Knäblein, das auf ihren Knien sitzt, und welches sie mit ihren schönen, ganz individuell gebildeten Händen umfängt. Ihre Rechte faßt das Beinchen des Kindes, ihre Linke greift unter dessen Achsel und schiebt dabei die Haut leicht in die Höhe. Entzückend sind die dicken Händchen und Füßchen des Kindes, der rechte Fuß in der Verkürzung von kleinen Zehen her, der linke von der Sohle aus gesehen, mit prächtig gemalten Fältchen in der Haut. Der linke Arm wendet sich so, daß die Handfläche gegen außen gekehrt ist, eine Bewegung, welche kleinen Kindern eigenthümlich ist, und die Holbein hier wie auch in andern Fällen dem Leben fein abgelauscht hat. Die Finger der Rechten fügen sich zur Geberde des Segnens zusammen und damit stimmt auch der ernste, aber keineswegs altkluge, immer völlig kindliche Ausdruck des Kleinen.

Sanct Urs steht fest und männlich wie ein Ritter aus des Malers Zeit da, hoch an Wuchs, von oben bis unten in blinkende Stahlrüstung gehüllt, die ebenso verständnißvoll bis in ihre Einzelheiten wiedergegeben ist, wie die Rüstung auf Dürers Ritter trotz Tod und Teufel. Weiße Straußenfedern wehen von seinem Helm, die Linke mit ihrem Panzerhandschuh ruht am mächtigen Schwertgriff, die rechte Eisenfaust hält eine große rothe Fahne mit weißem Kreuz, deren Farbe sich an manchen Stellen der Rüstung, namentlich am Visier, spiegelt. Des Heiligen edel geformtes Gesicht zeigt in jedem Zuge Tüchtigkeit und Kraft; scharf und feurig blickt das Auge, entschlossen ist die Unterlippe emporgezogen, und der mächtige, kriegerische Schnurrbart, fein in jedem Härchen ausgeführt, wie namentlich Dürer das zu thun pflegt, ragt aus der Eisenhaube heraus und hebt sich wirkungsvoll gegen sie ab. Der eignen Kraft bewußt und auf Gott vertrauend, hält der wackere Streiter des Herrn hier zur Seite des Heiligsten Wacht.

Der Gegensatz des geistlichen zum ritterlichen Heiligen ist mit hoher künstlerischer Feinheit empfunden. St. Martins bartloses Antlitz von edler Bildung, seine ganze Art des Auftretens verkünden den Geistlichen vornehmen Ranges und zeigen erhabene Ruhe mit geistiger Ueberlegenheit, Milde mit Bestimmtheit vereint. Sein Meßgewand wie seine Mitra sind wahrscheinlich bestimmten älteren Vorbildern treu nachgebildet. Die Casula, violet, mit rothem Futter und reich mit Gold geziert, zeigt die eingewebte Darstellung des Hauptmanns von Capernaum vor Christus und in den Stickereien des breiten Mittelsaumes die Darstellungen des Heilands vor Kaiphas, eines Engels und der Dornenkrönung, alle treu in ihrem alterthümlichen Stil gegeben. Die Mitra, in ihrer Gold- und Perlenstickerei auf rothem Grunde, läßt die Gestalt des heiligen Nicolaus sehen. Mit der Linken, die über dem Handschuh einen Ring trägt und in schwieriger aber durchaus richtiger Verkürzung vom Mittelgelenk der Finger aus gesehen ist, hält St. Martin den Bischofstab und zugleich den Handschuh der Rechten, die eben ein Almosen in das kleine Holznäpfchen eines vor ihm knienden Bettlers legt. Die Gestalt des Letztern ließ der Maler in feiner Ueberlegung ganz hinter dem großen Mantel der göttlichen Mutter verschwinden, denn um seiner selbst willen gebührt ihm kein Platz am Thron der heiligen Jungfrau, in diesem idealen Raume, da es keine irdische Noth und Kümmerlichkeit mehr giebt; sondern nur als Attribut Sanct Martins, nur um diesen zu kennzeichnen, ist er da. Die Kunst älteren Stils würde ihn daher in weit kleinerem Maßstabe gebildet haben, aber das widerspräche Holbeins Realismus und im Sinne der Renaissance gebildetem Geschmack. Er findet dagegen die Mittel, den Armen so weit als möglich zu verdecken, nur das durchaus Nöthige zu zeigen: das flehende Gesicht und die empfangende Hand. Man fühlt sich unwillkürlich an Holbeins heilige Elisabeth gemahnt, wenn man bei Sanct Martin die Art des Hinschreitens und des Spendens, ja auch die Neigung des Hauptes betrachtet mit seinem Ausdruck tiefen Mitgefühls und doch des innerlich

Frei-Seins von all dem Jammer dieser Welt. Auch hier erblickt man, wie tief die Erquickung geht, die schon sein bloßes Nahen dem Elenden und Leidenden bringt. Des Bettlers abgemagerte Hand bildet zur schön geformten des Bischofs, sein tiefbraunes Gesicht zu dessen weißerem Fleischton einen feinen Gegensatz. Ueberhaupt ist der Ton des Fleisches, je nach Geschlecht, Stand und Alter bei Allen verschieden. Das Licht fällt, wie häufig bei Holbein, von rechts. Es ist nirgend wirkliches Gold aufgesetzt, sondern die Wirkung des Goldes durch Farbe erreicht. Bei großer Kraft und seltenem Reichthum der Töne ist das Colorit von schönster Harmonie, wie sich überhaupt alles Einzelne bei vollendet feiner Ausführung doch dem Ganzen richtig fügt. Composition und Grundgedanke, selbst das Motiv zu Maria's Kopfneigung und zur Armhaltung des Kindes erinnern an den zwei Jahre früher entstandenen Holzschnitt aus den Freiburger Stadtrechten*); auch in diesem erscheinen die heiligen Vertreter geistlichen und weltlichen Standes, Bischof Lambertus und Ritter St. Georg, zu den Seiten der Jungfrau; auch hier ist das Ganze so komponirt, daß die mittlere, sitzende Hauptgestalt von den stehenden Nebenfiguren in freier Symmetrie weit überragt wird. Im Solothurner Gemälde ist diese Aufgabe noch weit vollendeter gelöst. Ohne von seinem nordischen Realismus irgend etwas aufzuopfern, gelangt hier Holbein zu jener Freiheit des Stils und großartigen Anordnung wie sie irgend nur in ihren Andachtsbildern Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Raffael besitzen. Das wird vor diesem Bilde den Heutigen vielleicht noch leichter als vor der Meyer'schen Madonna klar werder, denn hier hat das moderne Auge es nicht mit der Schwerfälligkeit des Gebahrens und der Tracht bei einigen dieser Bildnißfiguren zu thun, denen gegenüber es auf Rechnung des Malers setzt, was dem Leben selbst angehörte. Außerdem hat Holbein hier das nahezu Unerreichbare möglich gemacht, gleichzeitig auf die Farbe und auf die Linien hin zu komponiren.

Wie bewundernswerth aber auch das Werk in allen seinen Theilen ist, immer wieder kehrt der Blick mit besondrer Freude zu den beiden Hauptgestalten, zu Mutter und Kind zurück. Der prächtige kleine Bube, bei welchem in treuer Wiedergabe echt kindlichen Lebens das Höchstmögliche geleistet scheint, ist uns zudem ein alter Bekannter. Im Baseler Museum befindet sich eine von Hans Bock gefertigte Copie desselben, auf der ihm eine Schlange beigegeben ist, so daß er also einen kleinen Hercules vorstellt; im Amerbach'schen Inventar**) ist sie mit den Worten erwähnt: „Ein nackend kindlin sitzt vf einer schlangen kompt von Holbeins gemeld durch H. Bocken vf Holz mit olfarben mehrteil nachgemolt." Offenbar das nämliche Kind finden wir aber auch in einer von J. C. Loedel gestochenen Silberstiftzeichnung der R. Weigel'schen Sammlung, die, was selten vorkommt,

*) B. II. S. 29.

**) Bd. I. S. 365, A 7.

mit des Künstlers vollem Namen und derselben Jahrzahl wie das Solothurner Gemälde: Hans holbein 1522 bezeichnet ist.

Das Köpfchen sehen wir fast im Profil und unter der linken Achsel die Hand der Mutter, die das Kleine hält. Es ist derselbe kurze Hals, die hohe Stirn, die nämliche Bildung von Mund und Nase wie bei dem Kinde auf dem Solothurner Gemälde. Sicher hat Holbein hier wie in der Studie sein eigenes Kind nach dem Leben aufgenommen. Nach der damaligen Stellung des zünftigen Meisters konnte ihm überhaupt kaum Gelegenheit werden, Kindermodelle zu malen, wenn sie ihm nicht sein eigner Hausstand gewährte. Der Kleine, den er 1522 abbildete, mag im Lauf des Jahres 1521 geboren sein, und ist wahrscheinlich Holbeins erster Sprößling; die Verehelichung des Meisters ist wohl um das Jahr 1520 anzusetzen, in welchem seine Aufnahme in Bürger- und Zunftverband stattfand. Wir wissen zwar nicht, ob in Basel dieselben Zunftordnungen wie in Breslau bestanden, wo ein Malergeselle, der Meister werden wollte, verheirathet sein oder wenigstens, bei zehn Mark Strafe, binnen Jahr und Tag ein Weib nehmen mußte*). Doch lagen diese beiden Schritte zu Gründung eines selbständigen Haushalts wohl auch bei Holbein kaum weit auseinander. Wenn man nun die Zeichnung der Weigel'schen Sammlung, die beinahe Profil ist, mit dem Profilkopf des Knaben auf Holbeins Familiengemälde zu Basel vergleicht, so findet man auch hier den eigenthümlichen Schnitt des Mundes, die Stellung der Augen, die Bildung der Nase wieder, während die hohe Stirn nur durch das hineingekämmte Haar verkürzt ist. Das Bild stammt, wie wir an andern Stellen darzustellen suchten**), von 1529, und der Knabe darauf kann sehr gut derselbe, kann — wie mißlich es auch ist, im Leben, und nun vollends im Bilde, das Alter eines Kindes bestimmen zu wollen — gut etwa acht Jahr alt sein. Zwischen diesen Kindern von 1522 sowie den beiden Kindern des Familienbildes, besteht nun ferner eine große Aehnlichkeit mit mehreren andern Kindern auf Gemälden Holbeins, dem Christuskinde in Maria's Armen auf dem Meyer'schen Madonnenbilde, namentlich im Darmstädter Exemplar, und dem etwas älter aussehenden kleinen Amor neben der „Offenburgin" als Venus, in jenem Gemälde das wegen der Aehnlichkeit mit seinem Gegenstück, der Lais, wohl in dasselbe Jahr wie diese, 1526, zu setzen ist***). Wir behaupten nicht, daß auf jenen Zeichnungen und Gemälden immer dasselbe Kind, immer der ältere Knabe des Familienbildes, abgemalt sei; wir glauben nicht

*) Alwin Schulz. Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung. 1866. p. 31.
) Bd. I. S. 343, B. II. S. 198. *) Vgl. Bd. I. S. 332, wo auch eine ähnliche Wahrnehmung Waagens angeführt ist. Im Baseler Museum verglichen Herr His-Heusler und ich die Kinder des Familiengemäldes, des Venusbildes, einer dort befindlichen Copie der Dresdner Madonna und das von H. Bock kopirte Kind des Solothurner Bildes und kamen zu demselben Ergebniß.

gerade überall persönliche Aehnlichkeit, sondern nur Familienähnlichkeit zu bemerken. Die neueren Forschungen von Herrn His-Heusler haben uns über eine weit reichere Nachkommenschaft Holbeins, als man bisher kannte, Nachricht gegeben. Und bei dem großen Sterblichkeitsverhältniß unter den Kindern in damaliger Zeit, muß man durchschnittlich auf die großgewordenen Kinder keinen zu schwachen Procentsatz gestorbener rechnen.

Und wie Holbein im Solothurner Bilde als Christusknaben sein eigenes Kind malte, so glauben wir, hat er auch sein eigenes Weib für die heilige Jungfrau zum Modell genommen. Wenn wir ihre lieblichen Züge mit jener weit älteren, keineswegs anmuthigen Frau des Familienbildes vergleichen, deren Ausdruck die Spur so mancher Sorgen, manchen Kummers trägt, so werden wir, trotz der Verschiedenheit des Eindrucks, die Uebereinstimmung der Züge herausfinden. Vor sieben Jahren, die ihr unter mancherlei Noth des Lebens oft doppelt lang werden mußten, konnte Frau Elsbeth wohl so ausgesehen haben wie hier. Die Vergleichung erleichtert eine Zeichnung aus der Jabach'schen Sammlung im Museum des Louvre, welche dort unter den „Inconnus, École Allemande“ hängt, aber dem mit Holbein vertrauten Auge sich gleich als ein Werk des Meisters kund giebt*). Es ist eine Silberstiftzeichnung auf grundirtem Papier, mit Tusche und Rothstift wirkungsvoll übergangen, wie die zahlreichen Skizzenbuch-Blätter aus Holbeins Augsburger und früher Baseler Zeit. Daß wir hier dieselbe Person, wie auf dem Solothurner Bilde sehen, wird schon der erste Blick lehren; in der Zeichnung ist sie natürlich mit voller Schärfe und Lebenstreue dargestellt, im Gemälde, wie die Sache es verlangt, über die gemeine Wirklichkeit gehoben. In der Handzeichnung, wie auf dem Familienbilde und auch im Solothurner Gemälde, zeigt sie sich ganz von vorn, nur daß der Kopf ein wenig nach der linken Schulter zu geneigt ist; das Haupt ist unbedeckt, das Haar hängt hinten in zwei Zöpfen nieder, während es sich vorn etwas aus den Flechten gelöst hat. Ihr breiter Nacken und Busen sind unverhüllt, wie auch noch im Familienbilde, wo die Brust schon übervoll geworden und keineswegs mehr reizend ist. Ein Halsband schmückt die junge Frau und in den Saum ihres Kleides ist die stets wiederkehrende Devise ALS IN ERN**) eingestickt. Die ziemlich schmal geöffneten Augen mit den etwas gedrückten oberen Lidern, die große Nase, die nur durch die geschickte Wendung des Kopfes nicht unschön wirkt, die etwas starke Kinnpartie und den gleichen Schnitt des Mundes mit den vollen Lippen finden wir in den drei Gesichtern.

Das junge Weib im Louvre zeigt sich als eine echte Tochter des Bürger-

*) Nr. 62. Beide Wahrnehmungen, der Aehnlichkeit mit der Frau des Familienbildes und der Uebereinstimmung in der Arbeit mit Holbein machte zuerst Herr His-Heusler nach der Photographie von Braun und gab davon dem Verfasser Nachricht, ehe er das Original in Paris kennen lernte, das dann vollends keinem Zweifel mehr Raum ließ.

**) Alles in Ehren.

standes aus damaliger Zeit, kräftig, voll und jugendfrisch in der Erscheinung, mit einem freundlichen Lächeln, zwar nicht gerade geistvoll aber wahrhaft ansprechend im Ausdruck. Wir glaubten früher im unerfreulichen Aussehen von Holbeins Gattin auf dem späteren Familiengemälde eine Bestätigung für die unglücklichen Eheverhältnisse des Meisters zu finden, von denen seine Biographen seit Carel van Mander zu erzählen wissen. Von dieser Ansicht sind wir zurückgekommen. Wenigstens berechtigt uns heutzutage nichts, den Charakter der Frau in ungünstigem Licht zu sehen, wovor wir uns übrigens nicht minder bei Beurtheilung von Dürers häuslichen Verhältnissen zu hüten haben. Mander und Sandrart wissen wiederholt von unglücklichen Eheverhältnissen der damaligen Künstler zu erzählen; neben Dürer und Holbein berichtet Sandrart zum Beispiel dasselbe von Grunewald. Ohne zu untersuchen, ob unsere Gewährsmänner, denen wir nie besonders trauen dürfen wo sie als Historiker auftreten, in den einzelnen Fällen Recht haben, glauben wir eher die Frage am Platz, ob diesen Berichten nicht vielleicht eine allgemeine Wahrheit zu Grunde lag. Im Anfang des 16. Jahrhunderts, wo der Geist einer neuen Zeit mit den alten Verhältnissen in Conflict kam, erstreckte sich dieser Kampf auch auf die äußeren Lebensverhältnisse jener Künstler, die ihrer innerlichen Entwicklung nach nicht mehr hineinpaßten in die engen Schranken des kleinbürgerlichen Lebens, in deren Mitte sie äußerlich standen. Aehnlich mag es in ihren Eheverhältnissen ausgesehen haben. Dürers Hausfrau wäre sicher ein vortreffliches Weib für einen zünftigen Handwerksmeister gewöhnlichen Schlages gewesen. Sie trifft kein Vorwurf dafür, daß ihr Gatte an Geist und Bildung über Stand und Umgebung hoch hinaus wuchs. Konnte sie kein Verständniß für seinen Genius haben, so litt sie wohl darunter ebenso wie er, und von ihrem Standpunkt läßt sich ihr's nicht verargen, wenn sie, echt bürgerlichen Sinnes, im Hause die Rechenmeisterin machte und etwas scheel dazu sah, wenn ihr Mann seinen vornehmeren Umgang aufsuchte, von dem sie ausgeschlossen blieb.

Gab es vielleicht ähnliche Widersprüche im ehelichen Leben Holbeins, so muß man dennoch erstens erwägen, daß er keineswegs die Pflichten gegen die Seinen, auch zur Zeit wo er fern war, vergaß; zweitens lehrt uns aber das Bild zu Solothurn, daß ihm in den ersten Zeiten seines ehelichen Bundes die Hausfrau lieb und werth genug war, um ihren Zügen das Motiv zu jener lieblichen Madonna zu entnehmen. Diese ist, wie alle Gestalten des Gemäldes, individuell, aber bei ihr wie bei den andern erkennt man auch, daß zwar eine bestimmte Persönlichkeit bildnißtreu erfaßt und der Gestalt im Gemälde zu Grunde gelegt wurde, daß jedoch die Persönlichkeit jedesmal über die Schranken der bedingten Wirklichkeit erhoben wurde, daß sie in einer Weise, für die Holbein unerreicht ist, idealisirt wurde, ohne das mindeste vom individuellen Gepräge zu verlieren. Davon legt kaum ein anderes Werk unsers großen Meisters so klar und herrlich Zeugniß ab als die Jungfrau von Solothurn.

Inhaltsverzeichniß.

Beilagen.

Verzeichniß der Illustrationen.

(Nr. 6—9. Von Cliché's der Bürkner'schen Copien; Nr. 4, 16, 18, 21, 24, 26, 27 von Cliché's der Holzschnittcopien aus R. Weigel's Verlag, Nr. 23 nach dem Holzschnitt in Ch. Blanc, vie des peintres. Alles Uebrige neu nach den Originalen gezeichnet oder photographirt).

I.

Holbeins Zeichnungen für den Holzschnitt. — Der deutsche Holzschnitt in künstlerischer und culturhistorischer Hinsicht. — Verhältniß zwischen Maler und Formschneider. — Hans Lützelburger. — J. Froben als Metallschneider. — Erfindungen für Buchtitel. — Der Holzschnitt im Dienst der humanistischen Literatur. — Stoffe aus Lucian, von Ambrosius Holbein behandelt. — Die Kebes-Tafel. — Bilder zur Utopia des Th. Morus. — Vorwürfe aus der Sage und Geschichte des Alterthums. — Bilder von der Weibermacht, von Hans und Ambrosius Holbein. — Illustrationen zu geographischen und astronomischen Werken. — Das Wappen und die Schutzheiligen von Freiburg. — Der „Erasmus im Gehäus". — Sittenbilder und Schilderungen aus dem Volksleben. — Bauerntanz und Fuchsjagd. — Kinderreigen. — Alphabete mit Bauernkirmeß und Kinderspielen. — Initialen anderer Art. — Signete der Buchdrucker.

Von den Arbeiten, welche Holbein in seiner Baseler Zeit ausgeführt hat, ist im ersten Bande eine ganze Classe unberücksichtigt geblieben, die Holzschnitte, welche nach seinen Zeichnungen entstanden sind. Wir wiesen nur kurz darauf hin*), daß Hans Holbein sowohl wie sein Bruder Ambrosius vielleicht durch nichts Anderes in höherem Grade an Basel gefesselt worden sind, als durch die Gelegenheit, Entwürfe für den Holzschnitt, namentlich zu Bücherverzierungen, zu machen, und dadurch einen leichten und sicheren Verdienst zu finden. Gleich nachdem beide die Stadt betreten hatten, unternahmen sie solche Arbeiten, zu welchen ihnen die zahlreichen Verleger an diesem Hauptort Deutschen Buchdruckes die mannigfaltigste Gelegenheit boten.

Schon am Beginn dieses Buches**) haben wir einige Andeutungen über die künstlerische und culturhistorische Bedeutung des Deutschen Holz-

*) Bd. I., S. 200.

**) Bd. I., S. 20, 21.

schnittes gegeben. Bis zum Schluß des 15. Jahrhunderts etwa ist letztere der ersteren unendlich überlegen. Man kann nicht sagen, daß die Holzschnitte sich bis dahin auf der Höhe dessen befinden, was die Zeit in künstlerischer Hinsicht zu leisten vermag. Tief stehen diese Arbeiten unter den gleichzeitigen Werken der Malerei, der Plastik und, seit Mitte des 15. Jahrhunderts, auch des Kupferstichs. Die Formschneider, welche zugleich Kartenmacher und Briefmaler, das heißt Herausgeber von Kalendern und fliegenden Blättern zu sein pflegten, bildeten in den Städten ein besonderes Gewerbe und betrieben ihre Arbeit fabrikmäßig. Aber so roh und unbeholfen ihre Erzeugnisse auch zu sein pflegen, so sind sie doch dadurch von hohem Werth, daß sie erstens den ganzen Gesichtskreis des Volkes zeigen, uns in seine Sitte, Art und Auffassung hineinblicken lassen, zweitens dasjenige in sich zusammenfassen, was von den künstlerischen Ideen dieser Epoche für jedermann zum Gemeingut geworden ist. In dieser Beziehung steht der Holzschnitt zur damaligen Plastik und Malerei in einem Verhältniß, welches etwa der Stellung der antiken Vasenmalerei zu den höheren Zweigen der gleichzeitigen Kunstthätigkeit entspricht.

Einer Zeit, wie die unsrige, fällt es schwer zu verstehen, welche Rolle in Zeiten ursprünglicherer Cultur das Bild als Werkzeug der geistigen Mittheilung spielt. Das Bedürfniß einer solchen ruft die Erfindung der vervielfältigenden Kunst hervor. So geht der Bilddruck dem Buchdruck voran, ist zu seiner Erfindung die Vorstufe. In einem der ältesten mit Holztafeln gedruckten Bücher, welche die Vorläufer der mit beweglichen Lettern gedruckten bilden, in der Ars moriendi, wird ausdrücklich in der Einleitung ausgesprochen: „Daß aber diese Materie Allen fruchtbringend sei, wird sie sowohl schriftlich, was nur dem Kundigen dient, als in Bildern, was dem Laien wie dem Kundigen dienlich ist, den Augen Aller vorgelegt.“ *)

Während die höheren Zweige darstellender Kunst sich aber fast gänzlich mit religiösen Gegenständen beschäftigen, thut der Holzschnitt viel weiter gehenden Anforderungen Genüge. Er zeigt uns, wie die Phantasie des Volkes sich der ausgedehntesten Stoffgebiete bemächtigt. Der Spielkarten-Fabrication dankt er seine erste Ausbildung und Entwicklung und

*) Sed ut omnibus ista materia sit fructuosa . . .; tam litteris, tantum litterato deservientibus, quam ymaginibus laico et litterato simul deservientibus cunctorum oculis obicitur. Citirt von Zestermann im Text zu T. O. Weigel, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift (Einleitung).

wird schon dadurch im Wesentlichen auf profane Vorwürfe hingewiesen, mochten auch die Mönche und Geistlichen auf ihren Spielkarten Heiligenbilder haben. Aber nicht blos das Kartenspiel dringt vom Palast bis in die Hütten, so daß zu den kostbar ausgeführten und zierlich gemalten Karten die durch Druck oder Patronenmalerei billig und fabrikmäßig hergestellten treten müssen; auch Bilder religiösen Inhalts verlangt der Arme wie der Reiche zu seiner Erbauung und Belehrung, und so werden sie durch den Formschnitt zum Verkauf an den Kirchthüren und auf den Märkten in ungeheuren Massen producirt. Es kommen religiöse Bücher in Holztafeldruck, wie die Biblia Pauperum, die Apokalypse, das Salve Regina, heraus, doch zugleich erscheinen auch xylographische Drucke weltlichen Inhalts, wie die acht Schalkheiten, die zehn Lebensalter, das Glücksrad und viele andere. Der Formschnitt stellt Ablaßbriefe, Neujahrswünsche, fliegende Blätter jeder Art her, dient nicht nur ernsten Zwecken, sondern auch dem Humor und der Satire. Als der Letterndruck erfunden wird, schließt sich der Bilddruck auch diesem an und schmückt seine verschiedenartigsten Producte, die Bücher geistlichen Inhalts, wie die poetischen Schriften, die Hausbücher, Kalender, Chroniken. Wollen wir ein besonders glänzendes Beispiel für die Weite und den Reichthum des Gebiets kennen lernen, auf dem die Holzschnitt-Darstellung sich bewegt, so müssen wir Hartmann Schedels Weltchronik durchblättern, welche 1493 in Lateinischer und 1494 in Deutscher Sprache zu Nürnberg herauskam. Da treten neben den biblischen Gestalten die Helden und Könige des Alterthums auf, da werden historische Vorgänge der verschiedensten Art geschildert, wir finden die abenteuerlichen Gestalten, welche die Einbildungskraft des Volkes den Menschen fremder Welttheile verleiht, und es werden mehr oder minder treue Abbildungen der verschiedensten Städte und Gegenden mitgetheilt. Man möchte sagen, daß sich fast Alles, was überhaupt darstellbar ist, hier abgebildet findet.

Damals aber hatte die Entwicklung des Holzschnittes bereits eine neue Stufe erreicht. Am Schluß der Schedel'schen Chronik wird bemerkt, das Buch sei gedruckt mit Anhängung der Maler Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff, die es mit Figuren werklich geziert*).

---

*) In der lateinischen Ausgabe: . . . Adhibitis tamen viris mathematicis pingendique arte peritissimis. Michaele wolgemut et Wilhelmo Pleydenwurff. quarum solerti acuratissimaque animadversione tum ciuitatum tum illustrium virorum figure inserte sunt . . . .

Jetzt beginnen die Maler den Formschneidern Zeichnungen zu liefern, und dadurch gelangt erst die Holzschnitt-Darstellung in künstlerischer Hinsicht auf die Höhe der Zeit. Sich mit diesem technischen Verfahren in Beziehung zu setzen, werden die Maler namentlich durch den Reichthum ihrer Erfindungskraft, diese echt Deutsche Eigenschaft, veranlaßt. Dem Deutschen Künstler bietet das Erfinden die höchste Befriedigung, während der Niederländer sich durch feine, sorgsame Ausführung Genüge thut. Die Quelle seiner Erfindungskraft kann aber der Maler nirgend reicher strömen lassen, als indem er sich mit dem Holzschnitt in Verbindung setzt. Seine Ideen festzuhalten bedarf es keines anderen Mittels, als der einfachen Federzeichnung auf den Holzstock, dessen glatte Oberfläche außerdem für den Zeichner viel bequemer ist als das rauhe Papier. Das, was er ersonnen hat, ist dann nicht blos einmal und für einen beschränkten Kreis von Beschauern vorhanden, sondern verbreitet sich in die verschiedensten Gegenden und dringt in alle Kreise des Volkes. Was Wolgemut und seine Generation begonnen, setzt die nächste Generation, Albrecht Dürer, Cranach, Hans Baldung Grien, Burgkmair, Holbein, mit größerer Entschiedenheit fort. Aber gemeinschaftlich mit der künstlerischen ist auch die kulturhistorische Bedeutung dieses Zweiges bildlicher Darstellung immer mehr im Steigen begriffen. Er nimmt an der Erweiterung des geistigen Lebens und den Fortschritten der Wissenschaft theil, verbindet sich mit der humanistischen Literatur, dient namentlich der wachsenden religiösen Bewegung sowohl vor wie nach dem Ausbruch der Reformation, in ernster Weise durch Illustrationen der heiligen Schriften, in humoristischer Weise, indem er bei den Streitigkeiten verschiedenster Art Partei ergreift. Mögen aber seine Zwecke und seine Gegenstände sein, welcher Art sie wollen, überall schlägt der Holzschnitt einen durchaus volksthümlichen Ton an und gewährt von Gesinnung und geistigem Leben des Volkes ein so klares und untrügliches Spiegelbild, wie es kaum die populärsten Erzeugnisse der Literatur thun.

Die Thätigkeit der Deutschen Maler für den Holzschnitt ist der Gegenstand eines langen und heftigen Streites in der heutigen Kunstliteratur gewesen. Mit Eifer wurde die Frage hin und her geworfen, ob jene großen Maler ihre Erfindungen selbst in Holz geschnitten haben oder

nicht[1]). Manche der ersten Kunsthistoriker nahmen auf dieser wie auf jener Seite Partei und die Fehde wurde so hartnäckig, daß Kugler ironisch von der großen Frage des 19. Jahrhunderts sprechen konnte. Uns mag es erspart sein, das Für und Wider nochmals durchzugehen. Im Wesentlichen bekennen wir uns zu der Ansicht Sotzmanns, Chatto's, Passavants, daß die Maler nicht selbst in Holz zu schneiden pflegten. Die Formschneider machten, wie wir eben sahen, ein besonderes Gewerbe aus, und hätten sich Eingriffe von den Malern kaum gefallen lassen. Dagegen liegt eine Theilung der Arbeit ganz im Geist der Zeit, deren Sprachgebrauch schon zwischen dem Reißer (adumbrator) und dem Formschneider (sculptor) unterschied[2]). Nur das Aufzeichnen oder Reißen ist Sache des Malers, Dürer erzählt im Tagebuche der Niederländischen Reise, er habe den Herren von Roggendorff „ihr Wappen groß auf ein Holz gerissen, daß mans schneiden mag[3]), und Neudörfer[4]) stellt Dürers gerissene und gestochene Kunst zusammen. Die Zeichnung auf dem Holzstocke entspricht nämlich nicht blos dem Carton beim Gemälde, der Vorzeichnung beim Kupferstich, dem Modell bei der Statue. Bei diesen kann die Ausführung über das Vorbild hinausgehen, beim Holzschnitt dagegen hat, „wenn es ans Schneiden geht, das Erfinden, Aendern,

---

[1]) Für Eigenhändigkeit namentlich C. Fr. v. Rumohr, Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836, ders.: Auf Veranlassung und in Erwiderung der Einwürfe eines Sachverständigen gegen die Schrift „H. Holb." u. s. w. Leipzig 1836; ders.: Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, 1837, — Rud. Weigel in den Zusätzen zu Rumohrs Holbein und an anderen Orten, — A. E. Umbreit, Ueber die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte, Heft 1, 2. Leipzig 1840. 1843.

Gegen Eigenhändigkeit: Unger, der Aeltere, fünf in Holz geschnittene Figuren nach der Zeichnung J. W. Meils, wobei zugleich eine Untersuchung der Frage: Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten? Berlin 1779. — Bartsch, Peintre-Graveur VII. p. 19, Anleitung zur Kupferstichkunde I., S. 258. — Sotzmann, Kunstblatt 1836, Nr. 30, Nr. 83 und Hans Holbeins Altes Testament von H. Bürckner. Leipzig 1850. Einleitung. — Peter Vischer, Kunstblatt 1836 S. 198, 1843 S. 63. — Chatto, A Treatise on Wood Engraving, London 1839 S. 283 f., 386 f., 418 f. — Passavant, Peintre-Graveur, Leipzig 1860. I. S. 66—78. — Ambroise Firmin Didot, Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris. 1863.

[2]) Panoplia, de omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus. Frankfurt a. M. 1564. Citirt von Sotzmann.

[3]) Campe, Reliquien von Albr. Dürer. S. 93.

[4]) Hans Neudörffer, Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so innerhalb 100 Jahren in Nürnberg gelebt haben. 1546.

Verbessern, Ausführen ein Ende. Selbst wenn der Maler, was wohl geschehen sein kann, einmal auf den Einfall gekommen wäre, das Messer selbst in die Hand zu nehmen, würde ihm nicht entgangen sein, daß er Alles was er schneiden will erst in einer bestimmten Vorzeichnung auf den Holzstock bringen muß*)". Die Federzeichnung auf dem Holzstocke kann unter dem Schneidmesser schlechter aber niemals besser werden. Der Formschneider muß jedem Zuge, welchen der Meister vorgezeichnet, folgen. Er vertieft die Stellen zwischen den Strichen, und die Zeichnung selbst bleibt stehen, so daß alsdann der sorgfältig hergestellte Abdruck eines gut ausgeführten Holzstockes nicht blos eine treue Nachahmung des Meisters, sondern die Originalzeichnung selber giebt. Daß feinsinnige Kunstkenner dies klare Verhältniß nicht verstanden und als das Verdienst eines Einzigen ansahen, was dem Zusammenwirken von zwei Künstlern zu danken ist, hat seinen Grund darin, daß die technischen Fortschritte, welche die Formschneider selbst machen, gleichzeitig mit der Theilnahme der Maler beginnen und zunehmen. Aber dies ist ganz natürlich. Daß Meister ersten Ranges sie nach ihren Zeichnungen arbeiten ließen, übte Einfluß auf die Formschneider, ließ sie wachsen mit ihren größeren Zwecken. Die künstlerische Anleitung bildete sie selbst zu Künstlern aus.

Dabei ist freilich selbstverständlich, daß sich der Maler im Allgemeinen das Verständniß der Technik angeeignet haben wird, welche seine Erfindungen vervielfältigen sollte. Dies braucht er, um sich über die Leistungsfähigkeit des Verfahrens klar zu werden, um zu wissen, was er ihm zumuthen darf und was nicht. Hiefür legt ein Brief Conrad Peutingers an den Kaiser Maximilian Zeugniß ab, worin über die Holzschnittwerke verhandelt wird, welche der Kaiser zu Augsburg machen ließ. „Der Formschneider, so die Form zu Ew. Majestät Geschlecht (d. h. des Kaisers Genealogie, nach Zeichnungen Burgkmairs) bisher geschnitten hat, ist hinterrücks und ohne mein Wissen von hier weg, und ich kann nicht erkunden, wann er wiederkommt; da nun sonst keiner, der solches könnte, zu Augsburg ist, werde ich deshalb von dem heillosen Manne an Ew. Majestät Arbeit verhindert, will aber, soviel an mir ist, allen Fleiß daran wenden, daß ich ihn oder einen Andern zu wegen bringe; der Maler allhie ist ganz geschickt dazu**)." Das läßt uns einen klaren Einblick in

*) Sotzmann, Kunstblatt 1836, Nr. 83.

**) Th. Herberger, C. Peutinger in seinem Verhältniß zum Kaiser Maximilian. Augsburg 1851. p. 30.

die Verhältnisse thun; Burgkmair, der Maler, wenn er auch nicht zu schneiden pflegt, versteht sich doch auf die Sache, und im Nothfalle, wenn kein Formschneider in Augsburg aufzutreiben ist, will Peutinger ihn zu gewinnen suchen, um die angefangene Arbeit zu vollenden. In solcher Weise mag auch Dürer, dem es seinem ganzen Wesen nach Bedürfniß war, die verschiedensten Techniken auszuüben, und der auch zu kleinen plastischen Arbeiten manchmal das Schnitzmesser in die Hand nahm, sich auf den Holzschnitt verstanden und wohl einmal einen Versuch darin gemacht haben. Dagegen haben wir durch Neudörffer die bestimmte Nachricht, daß die Hauptwerke unter den Holzschnitten von Dürers Composition durch Meister Hieronymus Resch, genannt Jeronymus Andre, zu Nürnberg geschnitten sind, der als der Erste und Geschickteste in dieser Arbeit galt. In einem gleichen Verhältniß steht Jost Dienecker in Augsburg zu Hans Burgkmair. Oft aber fielen die Erfindungen der großen Meister auch sehr geringen Formschneidern in die Hände, was sich durch die Ungleichartigkeit der Arbeiten vielfach in recht greller Weise kundgiebt.

Soviel im Allgemeinen vom Verhältniß des Malers zu den Arbeiten der Formschneidekunst. Sollte in dieser Hinsicht doch noch die Möglichkeit bestehen, den alten Streit fortzuführen — was wir nicht wahrscheinlich finden, indeß dahin gestellt sein lassen —, so liegt doch, was Holbein im Besonderen betrifft, die Sache vollständig klar. Gerade bei Gelegenheit Holbeins war der Streit über die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte am lebhaftesten geführt worden, Rumohr hatte von ihm behauptet, er habe die meisten und besten Holzschnitte seiner Erfindung auch selbst geschnitten. Wir wissen dagegen erstens, daß man in Basel selbst schon im 16. Jahrhundert Holbeins Holzschnitte nicht als eigenhändige Arbeiten ansah und wir kennen zweitens den Namen des Meisters, welcher die Mehrzahl der Hauptwerke — alle diejenigen, welche überhaupt in Frage kamen — geschnitten hat.

Was den ersten Punkt betrifft, so schließt das uns bekannte erste Inventar der Amerbach'schen Sammlung, von Basilius Amerbach im Jahre 1586 angefertigt, die Holzschnitte den von fremder Hand gemachten Nachahmungen Holbeins an und trennt sie ausdrücklich von seinen eigenhändigen Arbeiten. Unter dem Inhalt des Kastens, welcher die Kupferstiche, Holzschnitte und Handzeichnungen bewahrte, wurde nämlich aufgeführt:

„Holbeini imitatio aliena non propria ejus 64. Getruckt 111. Biblica historia cet. 2. Totentantz 2 expl.

H. Holbeini genuina gros klein von seiner Hand 104. Moria Erasmi hin und wider mit figurlin“ .. u. s. w.*)

Der Holzschneider aber, welcher alle die Arbeiten ausgeführt hat, die Rumohr für Holbeins eigenhändige Schnitte hielt, ist Hans Lützelburger. Ein großer Theil der wichtigsten Bilderfolgen und Einzelblätter ist mit seinem vollen Namen oder Monogramm bezeichnet. Diese Zeichen lassen sich nicht wegleugnen; die Bestrebungen Rumohrs, das mit dem Namen versehene Probedruck-Blatt der Todes-Initialen als Clichés hinzustellen, waren durch keinen Beweis unterstützt und sind als gescheitert anzusehen; ebenso der Versuch das verschlungene H und L für Holbeins Zeichen gelten zu lassen**).

„HAnns Lutzelburger, formschnider, genannt Franck,“ wie der Künstler sich auf jenem Blatt mit dem Todes-Alphabet nennt, ist eine Persönlichkeit, die uns immer noch in Dunkel gehüllt bleibt, wie das bei so zahlreichen Künstlern unseres Vaterlandes, das keinen Vasari besaß, der Fall ist. Ueber ein Vorkommen dieses Namens in Basel ließ sich bis jetzt noch nichts ermitteln. Häufig dagegen erscheint er im benachbarten Colmar. In jenem Kirchenbuche, das die bekannte Stelle über Schongauers Tod enthält, findet er sich mehrfach, im Jahre 1495 zum Beispiel kommt eine Margaretha Lützelburgerin, später — ohne Datum, doch nach 1536 — ein Joannes Lützelburger vor***). Da indeß unser Formschneider noch den zweiten Namen Franck führt, mag wohl dieser der Familienname sein, und der erste nur besagen, daß er aus Lützelburg stammt. Ein Maler

*) Vgl. Bd. I., Beilagen, S. 366. Den ersten Posten (imitatio aliena .... 64) bilden gezeichnete Nachahmungen, deren das Baseler Museum eine große Zahl besitzt. — Zuerst wurde das Inventar für diese Frage vom Rathsherrn Peter Vischer herangezogen, Kunstblatt 1843 p. 63.

**) Trotz des Confusions-Artikels in Naglers Monogrammisten. III. S. 456. f. Eine Anzahl von Zeichnungen mit dem Monogramm, die früher für Holbein angesehen wurden, rührt, wie jetzt erwiesen ist, von Hans Leu aus Zürich her. (Vergl. Passavant, Peintre-Graveur III. S. 336 f.) Drei davon in der Sammlung des Herrn Rud. Weigel zu Leipzig (Vgl. dessen Aehrenlese auf dem Felde der Kunst, 1856 S. 5, 6); ein viertes, sehr schönes Blatt, unter der irrigen Benennung H. Lützelburger, in der Albertinischen Sammlung zu Wien: der Tod eine Frau umfangend; ein fünftes theilen die Photographien der Kopenhagener Sammlung als „unbekannt“ mit.

***) Das Buch hat der Verf. gemeinschaftlich mit Herrn His-Heusler bei seinem letzten Besuch in Colmar, October 1866, eingesehen.

Hans Franck hat damals in Basel gelebt. Im rothen Buch der Zunft zum Himmel kommt er im Jahre 1513 vor; da macht er unter dem Banner der Zunft einen Kriegszug nach Burgund mit. Dann hat der Verfasser seinen Namen vielfach in den Rathsrechnungen der Jahre 1516—1519 gefunden. Die Aufträge, welche er für den Rath ausführt, sind untergeordneter Art; er macht die Löwen und Schilder am Salzhaus, malt den Jacobsbrunnen, ein Haus in der Rebgasse, das Spalenthor außen wie innen; der höchste Posten der ihm gezahlt wird, beträgt 20 Pfund [1]). Passavant, dem eine ungenaue Nachricht [2]) über jene Stelle des Zunftbuches zugekommen war, hält diesen Hans Franck für identisch mit Lützelburger. Möglich wäre es, daß dieser aus einem Maler geringeren Ranges ein Meister der Holzschneidekunst geworden. So wissen wir durch Vasari, daß Ugo da Carpi, der Meister des Helldunkel-Holzschnittes in Italien, ursprünglich ein mittelmäßiger Maler war. Wir enthalten uns indeß jedes Schlußes in diesem Punkte.

Ferner wissen wir von einem Formschneider Hans Franck, der zu Augsburg am 1516 begonnenen Triumphzug Maximilians mitarbeitete, und dessen Name mit Tinte auf die Rückseite einiger Stöcke geschrieben ist [3]). Auch dessen Identität mit Lützelburger läßt sich nicht feststellen.

Die erste sichere Kunde von unserem Meister haben wir aus dem Jahre 1522. Ein großer Holzschnitt nämlich, den Kampf von Bauern und nackten Männern in einem Walde darstellend, nach der Erfindung eines unbekannten Meisters mit dem Monogramm N. H., trägt die Unterschrift: HANNS LEVCZELBVRGER FVRMSCHNIDER 1.5.22 [4]). Im folgenden Jahre erschien die deutsche Ausgabe des Neuen Testaments bei Thomas Wolff in Basel, dessen prachtvolles, von Holbein erfundenes Titelblatt die Bezeichnung H. L. FVR (= Furmschnider) trägt. Auch Holbeins Hauptwerk, die Todesbilder, hat er geschnitten; ein Blatt, die Herzogin, zeigt sein Monogramm HL. Vom Todesalphabet, dessen Probedrucke seinen Namen enthalten, sprachen wir schon. Die Uebereinstimmung mit diesen Arbeiten macht es wahrscheinlich, daß viele andere unbezeichnete

[1]) Näheres in Beilage I. — Vgl. Bd. I. S. 178.

[2]) Beilage I. Schlußnotiz.

[3]) Bartsch, Peintre-Graveur VII. p. 19.

[4]) Zwei kleine Blättchen im Kupferstichcabinet der Pariser Bibliothek, das eine dieselbe Schrift wie oben, das andere ein Alphabet enthaltend, sind nur vom Rande des oben erwähnten Blattes abgeschnitten.

Holzschnitte, z. B. das später zu erwähnende Kinder- und Bauernalphabet, das unübertreffliche Bildniß des stehenden Erasmus, viele Blätter aus den Bildern des Alten Testaments von ihm geschnitten sind. Immer mehr arbeitet er sich in den Stil Holbeins ein, hält überall Geist und Vortragsweise dieses Meisters treu und vollständig fest, wird immer freier und überlegener in der Technik. So steht er neben Hieronymus von Nürnberg und Jost Dienecker als der dritte Meister ersten Ranges unter den Deutschen Formschneidern dieser Epoche da, bildet aber eine ganz neue Richtung in seiner Kunst, welche von den beiden Andern nicht gepflegt wurde, den Feinschnitt, aus. Gegen 1538 scheint Lützelburger gestorben zu sein, wie wir bei Besprechung der Todesbilder erfahren werden.

Eine große Anzahl von Titelumrahmungen und Initialen, sehr viele darunter nach Holbeins Erfindung und Zeichnung, sämmtlich nicht in Holzschnitt, sondern in Metallschnitt ausgeführt, trägt das Zeichen I. F. Dies geht, unserer Ansicht nach, auf Johann Froben, den Buchdrucker, der verschiedentlich als Metallschneider, Chalcographus, erwähnt wird*). In den Werken des Kirchenvaters Hieronymus, welche er mit den drei Brüdern Amerbach gemeinsam im Jahre 1516 herausgab, wird er in der Schlußnotiz so genannt, und im Exemplar der Baseler Bibliothek steht handschriftlich bemerkt, es sei den Carthäusern geschenkt worden von den Erben Johann Amerbachs des Druckers (impressoris) und von Johann Froben den Chalkographen. Unter dieser Bezeichnung kann man freilich auch den Schriftgießer oder vielmehr den Anfertiger der Formen für den Guß der Lettern verstehen; wir wissen, daß Froben auch diese Industrie betrieb und zahlreiche Druckereien in Basel wie außerhalb mit seinen Typen versorgte. Aber beide Techniken grenzen nahe aneinander. Wahrscheinlich hat Froben, von Hause aus Metallschneider, später diese Technik nicht gerade eigenhändig ausgeübt, sondern nur eine Werkstatt geleitet, in der für seinen eigenen Gebrauch, wie für andere Baseler Drucker Metallschnitte zu Buchverzierungen gemacht wurden. Mehrere geschnittene Kupferplatten mit Holbein'schen Compositionen befanden sich noch bis zum Jahre 1852 in der Buchdruckerfamilie Haas in Basel, wurden aber da bei einer Erbschaftstheilung verkauft**) und sind seitdem verschollen. Diese Metallschnitt-

*) Eine Andeutung in diesem Sinne bei Hegner S. 154, Anm. 3. — Den folgenden Nachweis verdankt der Verf. Herrn Dr. Fechter und Herrn His-Heusler in Basel.

**) Wahrscheinlich an einen Juden Namens Schmoll. — Brief der Erben an Herrn Ambroise Firmin Didot (Essai . . . sur l'histoire de la gravure sur bois, p. 301).

Technik ist in Druck und Behandlung das Gegentheil des Kupferstichs; die Zeichnung bleibt erhaben stehen wie beim Holzschnitt und wird ebenso abgedruckt. Aber in künstlerischer Hinsicht sind die Metallschnitte Holbeinscher Zeichnungen nicht entfernt mit Lützelburgers Holzschnitten zu vergleichen, was ebenso an der ausführenden Hand als am Verfahren selber liegt. Eine solche Freiheit und Festigkeit der Linienführung, eine solche Klarheit und Gleichmäßigkeit des Abdrucks ist in dieser nicht zu erreichen. Etwas Sprödes in der Wirkung läßt sich niemals überwinden.

Wenn man ungefähr zwanzig Alphabete nicht mitrechnet, kann man gegen 315 kleine oder große Holzschnitte zählen, zu denen Hans Holbein die Zeichnungen gemacht. Die Weite des Stoffgebietes, die uns überhaupt beim Deutschen Holzschnitt in erster Linie interessirte, sowie die Art, in welcher die künstlerische Phantasie dieser Fülle mannigfaltigsten Stoffes Herr zu werden weiß, sind dasjenige, was uns bei diesen Blättern zunächst am entschiedensten fesselt. So bilden dieselben eine wichtige Ergänzung zu den übrigen Arbeiten aus Holbeins Baseler Epoche. Fast durchgängig scheint der Maler die Aufzeichnung auf den Stock selbst gemacht zu haben, denn bis jetzt ist uns unter allen seinen zahlreichen Handzeichnungen noch niemals ein Entwurf oder auch nur eine Studie zu Compositionen, die nach seiner Erfindung geschnitten sind, vorgekommen. Nur in äußerst wenigen Fällen zeigen die Holzschnitte den Namen Holbeins oder sein Monogramm, gerade bei den Hauptwerken, den Bildern des Todes und des Alten Testamentes, fehlt jedes Zeichen, das auf ihn deutet, ein Umstand, der uns überrascht, wenn wir erwägen, wie genau Albrecht Dürer seine in Holzschnitt herausgekommenen Erfindungen mit dem Monogramm und meist auch mit der Jahrzahl zu bezeichnen pflegte. Diese Gewohnheit hat Dürer bei seinen Arbeiten jeder Art, während Holbein der Ansicht gewesen zu sein scheint, um sein künstlerisches Eigenthum festzustellen, bedürfe es keiner anderen Beglaubigung als des künstlerischen Charakters der Werke selbst. Haben doch auch seine Hauptwerke der Malerei, die Passion, die beiden Exemplare der Meyer'schen Madonna, viele der schönsten Bildnisse, keine Bezeichnung. Die wenigen bezeichneten Holzschnitte aber scheinen zwei Kategorien anzugehören: erstens sind es Arbeiten aus Holbeins frühester Baseler Zeit, in welcher es ihm darauf ankam, seinen Namen den Buchdruckern bekannt zu machen, zweitens rühren

sie aus den späteren Jahren seines Aufenthalts in England her, als er bereits ein berühmter Mann und Maler des Königs war und sein Name solchen kleinen Arbeiten einen erhöhten Werth gab.

Unter diesen Umständen ist es nicht ganz leicht ein Urtheil darüber zu gewinnen, welche Holzschnitte von Holbein gerissen sind und welche nicht, ist es nicht leicht, das Echte zusammenzufassen und das Unechte auszusondern. Den ersten Anhalt bieten hierbei diejenigen Blätter, welche durch des Künstlers eigenes oder durch fremdes Zeugniß als seine Werke beglaubigt sind. Zu den bekannten Zeugnissen, wie sie namentlich die Verse des Dichters Nicolaus Bourbon über die Todesbilder und die Illustrationen zum Alten Testament gewähren, ist ein neues getreten durch das Holzschnitt- und Kupferstichverzeichniß der Amerbach'schen Sammlung, welches Herr His-Heusler im Baseler Museum aufgefunden hat. Es ist, wie es scheint, von Bonifacius Amerbach verfaßt, der bei zahlreichen Blättern als sicher oder muthmaßlich angegeben hat, daß sie von Holbein seien. Im Verzeichniß der Werke haben wir seine Lateinischen Notizen bei den einzelnen Blättern mitgetheilt. Es kommen Fälle vor, in denen der Sammler sich irrt; dennoch ist dieser kleine Katalog von besonderem Werthe. Viele Bilder, die schon früher als Erfindungen Holbeins angesehen wurden, sind dadurch bestätigt, auf andere wird hingewiesen und eine festere Grundlage für weitere Untersuchung ist gewonnen.

Außerdem ist das Studium der Holbein'schen Handzeichnungen, namentlich im Baseler Museum, von Wichtigkeit, und der Verfasser hat vor Allem von den Randzeichnungen zum „Lob der Narrheit" viel gelernt. Die Zahl der Holzschnitte, auf welche Schriftsteller und Sammler seit Jahrzehnten hingewiesen — ein Material, das Passavant im Peintre-Graveur zusammengefaßt hat — können wir um manches bedeutende Blatt vermehren. Viele Stücke aber, die bisher für Holbeins Arbeiten galten, müssen ausgeschieden werden.

Gerade die Holzschnitte — darauf haben wir schon früher hingedeutet *) — bekunden den großen Einfluß, den Holbeins Landsmann, Hans Burgkmair, auf ihn übte, dieser Meister, der sich in manchen Erfindungen für solche Zwecke fast in eine Reihe mit Albrecht Dürer zu stellen vermag, und der neben dem großen Nürnberger Meister vom Kaiser Maximilian die zahlreichsten und ausgedehntesten Aufträge zu Arbeiten dieser Art er-

*) Bd. I. S. 153.

hielt. Eine gewisse Fertigkeit für diese Art des Zeichnens brachte Holbein schon von Augsburg mit.

Was er nun in den ersten Jahren seines Baseler Aufenthaltes am häufigsten entwirft, sind Initialen und Verzierungen für Büchertitel. Diese Titelblätter haben regelmäßig die Gestalt eines Rahmens, enthalten zum großen Theil figürliche Darstellungen mannigfacher Art, an den Seiten, oben und unten. Größere Compositionen finden gewöhnlich unten ihre Stelle. Häufig sind die Titel nicht aus einem Stück, sondern bestehen aus vier einzelnen Leisten, welche auch getheilt verwendet und mit anderen Stücken combinirt werden. Auch viele der andern großen Deutschen Maler, Dürer, Burgkmair, Cranach, Grien, haben solche Buchtitel entworfen, keiner aber so häufig wie Hans Holbein, und an keinem andern Orte vielleicht haben durchgängig die Arbeiten dieser Gattung einen solchen künstlerischen Werth, als diejenigen in Basel durch sein Verdienst. Manche der dortigen Titel werden deshalb auch von Druckern anderer Orte, Wittenberg, Köln, Augsburg, nachgeahmt.

Man braucht Holbeins Arbeiten nur mit denen zu vergleichen, die unmittelbar vor ihm in Basel entstanden sind, namentlich mit einigen Titeln vom uns wohlbekannten Goldschmied Urs Graf, um augenblicklich zu verstehen, was ihn auszeichnet. Es ist nicht in erster Linie die Sicherheit, mit welcher Holbein sich auf allen Gebieten religiöser wie profaner Darstellung bewegt, nicht die prachtvollen Gestalten und die kühnen, freien Bewegungen, die er überall zeigt, sondern es ist vor Allem das glänzende Stilgefühl in der Gesammtanordnung, das er bei diesen Blättern bewährt. Er trachtet an erster Stelle nach echt architektonischem Aufbau und zeigt auch bei den bescheidensten Aufgaben die vollkommene Herrschaft über die Formen und Gesetze der Italienischen Renaissance. Urs Graf dagegen schwankt noch zwischen Renaissance und verwilderter Gothik, und es giebt kaum ein Blatt von ihm, das nicht Willkür in ornamentaler Hinsicht verräth.

Eine der ersten unter Holbeins Baseler Arbeiten ist eine mit dem abgekürzten Namen HANS HOLB. bezeichnete Titelumrahmung, die in vielen Drucken, besonders solchen des Froben, seit 1516 vorkommt. Es ist eine Nische in edlem Renaissancegeschmack; zwei davorstehende candelaberartige Säulen tragen auf ihren Capitellen zwei reizende Flügelknaben, welche die Enden eines über den Bogen der Nische niederhängenden Festons halten, in dessen Mitte sich ein dritter kleiner Genius wiegt, indem er lustig in ein Horn stößt. Der Titel selbst scheint auf einem Vorhang angebracht

zu sein, welcher vor der Nische herabrauscht. In der Mitte wird er von zwei kleinen Liebesgöttern, die halb klettern, halb schweben, gehalten. Unten auf dem Sockel, welchen eine Darstellung von Meeresgöttern schmückt, noch vier andere Knaben, zwei ungeflügelte stehend mit Speeren, wie um Wacht zu halten am Eingang des Buches, zwei geflügelte knieend, mit dem Zeichen des Froben, dem Caduceus auf einem Schilde*). Der Schnitt ist ungeschickt, was zur Freiheit und Kühnheit des Entwurfs einen eigenen Gegensatz bildet. Die ausführende Hand vermochte nur mit Mühe der Vorzeichnung zu folgen, und war des Schneidemessers nicht immer Herr. Trotz aller Fehlgriffe leuchtet der Geist des Meisters aus dem Sockelbild mit den Tritonen, und die Kinder sind von anmuthigster Natürlichkeit in Form und Bewegung.

Im folgenden Jahre erscheint ein Titel, dessen Umrahmung in einem reichen Aufbau nach Art eines Renaissance-Altars besteht**). Im Sockel ein sehr kleiner Meergötterzug, darüber ein leeres Wappenschild von zwei Kindern gehalten. Die Krönung des Rahmens bildet ein Gefäß, vor welchem zwei zierliche Flügelknaben Festons halten, während ein dritter in der Mitte balancirt. Zu den Seiten des Rahmens stehen zwei Gefäße, aus welchen pflanzenartige Verzierungen mit Gefäßformen, Masken und Aehnlichem emporwachsen. Auch hier hat die geistvolle Erfindung mit einem ziemlich ungeübten Formschneider zu kämpfen, der sich im Feinschnitt versuchen will, aber sich noch gar nicht darauf versteht und überall das Messer ausgleiten läßt.

Auch schon 1516 kommt ein mit H H bezeichneter Titel vor, auf dem Holbein sich im Gebiet antiker Geschichte bewegt***). Mutius Scaevola der rechts den Schreiber des Porsenna anstatt des Königs ersticht, links seine Hand in das Feuer hält, beides echt dramatische Schilderungen des Vorgangs, aber in der Metallschnitt-Ausführung nicht minder ungeschickt als jene beiden andern Blätter.

Doch auch noch andere Stoffe werden dem Künstler durch die neugewonnene Kenntniß des Alterthums dargeboten. Erasmus hatte eine Lateinische Uebersetzung von verschiedenen Gesprächen des Lucian herausgegeben und dadurch einen Schriftsteller, den keine Zeit besser würdigen konnte als diese, zum Gemeingut der gebildeten Welt gemacht. Lucian war

---

*) Passavant 103. Siehe Verzeichniß der Werke.

) P. 82. *) P. 91.

ein Geist der völlig der Renaissance-Epoche entsprach. Den Leuten des 16. Jahrhunderts mußte es scheinen, als ob die Welt, welche in seinen Schriften lebt, keine vergangene für sie wäre. Die schlagende Treue und überraschende Frische der Sittenbilder, welche er entwirft, die Schlagfertigkeit und Anmuth seiner Rede, sein treffender Witz, seine beißende Satire, die Klarheit seines Blickes, der sich weder durch philosophische Phrasenseligkeit noch durch religiösen Aberglauben bestechen läßt, mußten in allen freieren Geistern Anklang finden. Der feine, klare Erasmus, den so vielfach geistige Verwandtschaft zu Lucian zog, hatte seine Eleganz und Meisterschaft der Sprache auch im allgemeiner verständlichen Latein festzuhalten verstanden.

Doch noch eine Eigenschaft besitzt Lucian neben seinen anderen Vorzügen. Er hatte sich einen feinen Griechischen Kunstsinn in eine Zeit des gesunkenen und verwilderten Geschmacks hineingerettet, ist einer der ersten, wenn nicht der bedeutendste Kunstverständige unter allen Schriftstellern des Alterthums, die bis auf uns gekommen sind. Häufig ergreift er die Gelegenheit über Kunst zu reden, nimmt, hauptsächlich in den Götter- und Seegesprächen, bei Schilderung von Gestalten oder Situationen gern auf Kunstwerke Bezug*). Dann weiß er, wie kaum ein Anderer, gefällige und anschauliche Beschreibungen von Gemälden zu geben. Häufig haben diese Schilderungen die Phantasie der Renaissance-Künstler, namentlich der Italienischen, angeregt, das Beschriebene nachzuschaffen. Schöpfungen, wie Raffaels „Hochzeit Alexanders und der Rhoxane" sind daraus hervorgegangen. Aehnliche Versuche werden jetzt auch im Norden gewagt, und zwar veranlaßt der Verleger von Erasmus' Uebersetzung, Froben, die mit ihm in Verbindung stehenden Künstler dazu. Den 13. November 1518 schreibt er an Thomas Morus in einem Brief, der Huttens Dialog „Aula" vorgedruckt wurde: „Lucian dieser witzigste Schriftsteller und unnachahmliche Meister in Laune und Scherz, hat in seinem Gespräch „Von den Gelehrten im höfischen Solde" jenes Hofleben, wie Du weißt, mit Worten so gemalt, daß kein Apelles, kein Parrhasius es mit dem Pinsel treffender schildern könnte. Dank unserm Erasmus, lesen die Lateiner ihn jetzt in einer Uebersetzung, die vielleicht noch größere Eleganz und Feinheit als das Griechische Original besitzt. So habe ich denn auch

---

*) H. Blümner. Archäologische Studien zu Lucian. Breslau 1867.

dies Gemälde von ihm entlehnt, um die Titelblätter der Bücher, die ich drucke, manchmal damit zu schmücken [1]."

Noch früher als dies Bild vom Hofleben, hatte Froben zu gleichem Zwecke ein anderes von Lucian beschriebenes Gemälde zeichnen lassen, des Apelles Darstellung der Verläumdung. Es war aber nicht der junge Hans Holbein, dem diese Aufträge zufielen, sondern Ambrosius der ältere Bruder. Sein Monogramm nebst der Jahrzahl 1517 steht zur Beglaubigung auf dem Titel der „Verläumdung", das andere Blatt ist zwar nicht bezeichnet, aber die Auffassung sowie der ganze Stil der Zeichnung sind dem vorigen so verwandt, daß man berechtigt ist, es dem Ambrosius Holbein beizumessen [2]. Eine große Verwandtschaft mit Hans, ohne daß dieser je an Kraft, Sicherheit der Auffassung und technischer Durchführung erreicht würde, ein Sinn für dramatisches Leben, doch ohne das Schlagende jeder Bewegung und Geberde, das uns bei Hans entzückt, daher größere Derbheit und weniger Geschick und Grandezza in den Motiven, noch kürzere Figuren mit großen Köpfen, als bei Hans Holbein, der hierin oft schon an die äußerste Grenze geht, eine gewisse Schwäche in den Füßen und Beinen, die deshalb auch gern verhüllt werden, überall hübsche, runde kleine Weiber und eine Art gemüthlichen Humors im Volkston, die oft an Lucas Cranach mahnt — das sind im Wesentlichen die Charakterzüge einer Gruppe von Holzschnitten, deren Zeichnung man Ambrosius beilegen darf [3]. Gerade in den beiden Blättern, zu denen Lucian das Motiv gegeben hat, ist aber die Erfindung so launig und geistreich, daß man sich versucht fühlt, anzunehmen, dem Zeichner habe sein Bruder Hans vielleicht manche Anregung geboten [4].

---

[1]) H. Böcking. Ulrichs von Hutten Schriften. Leipzig 1859. Bd. I. S. 220. Jo. Frobenius Thomae Moro regio apud Anglos consiliario S. D. (datirt: Idibus Novemb. M. D. XVIII.). Lucianus salsissimus scriptor et inimitabilis facetiarum artifex, in dialogo quem inscripsit περὶ τῶν ἐπὶ μισθῷ συνόντων vitam istam aulicam (ut nosti) sic verbis depingit, ut nullus Apelles, nullus Parrhasius penicillo potuerit expressius, quem Erasmi nostri beneficio Latini maiore propemodum gratia redditum legunt quam ille graece sripsit, unde et nos eam picturam mutuati sumus, qua frontispicium librorum qui typis excudantur, nonnumquam ornamus . . . .

[2]) Zuerst v. P. Vischer, Kunstblatt 1838, geschehen. Die beiden Blätter: Passavant, Peintre-Graveur III. S. 422, 423, Ambrosius Holbein Nr. 1 und 3.

[3]) Der Verfasser hat versucht; diese Gruppe noch zu vermehren. Siehe unten das Verzeichniß der Arbeiten von Ambrosius Holbein.

[4]) Vgl. Bd. I. S. 189.

In seinem Aufsatze, „Warnung vor der Verläumdung"*), gedenkt Lucian eines Gemäldes von Apelles, bei Gelegenheit dessen ihm der Perieget das Geschichtchen aufgebunden, der Maler, beim Könige böswillig angeschwärzt, habe sich, als die Gefahr glücklich beseitigt worden, durch dies Kunstwerk Genugthuung verschafft. „Rechter Hand" — so lautet die Beschreibung — „sitzt ein Mann, der so ansehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midas-Ohren fehlt, und schon von Ferne der auf ihn zuzukommenden Verläumdung die Hand entgegen reicht. Zu beiden Seiten stehen zwei Frauenspersonen neben ihm, die mir die Unwissenheit und das Mißtrauen vorzustellen scheinen. Diesen nähert sich von der andern Seite die Verläumdung in Gestalt eines wunderschönen, aber etwas erhitzten Mädchens, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimm verrathen: sie trägt in der linken Hand eine brennende Fackel, und schleppt mit der rechten Hand einen jungen Menschen an den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel streckt, und die Götter zu Zeugen seiner Unschuld nimmt. Vor ihr geht ein häßlicher, bleichsüchtiger, hohläugiger Mann, der so aussieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und den man ohne Mühe für den Neid erkennt. Hinter der Verläumdung gehen zwei andere Weibspersonen die sie aufzuhetzen und zu unterstützen scheinen, und deren eine (wie mir der Vorweiser und Ausleger des Gemäldes sagte) die Arglist, und die andere die Täuschung vorstellt. Noch weiter hinter ihnen folgt in einem schwarzen und zerrissenen Traueraufzug die Reue; sie weint und wendet das Gesicht beschämt von der Wahrheit, die sich ihr nähert, ab, als ob sie sich scheute, ihr in die Augen zu sehen**)". Der Zeichner ist dieser Beschreibung genau gefolgt, wir sehen die großen Ohren des Königs, sehen alle die angegebenen Personen und zwar genau mit der Handlung und Geberde, die Lucian angiebt. Um aber den Beschauer nicht auf Vermuthungen oder Erklärung eines Dritten anzuweisen, stehen jedesmal die Lateinischen Namen neben den einzelnen Personen. Nur erscheint im Abdruck des Holzstockes allerdings das Rechts und Links der Beschreibung vertauscht, dann — weil Φθόνος lateinisch Invidia wird — ist der Neid kein Mann, sondern eine Frau, auch läßt sich bei dem kleinen Maßstab weder das Wunderschöne der Verläumdung, noch das Bleichsüchtige der Invidia ganz deutlich erkennen, und endlich sieht man überall das Costüm aus des

*) Περὶ τοῦ μὴ ῥᾳδίως πιστεύειν διαβολῇ.

**) Nach Wielands Uebersetzung (Leipzig 1789) Bd. VI. S. 101 f.

Malers Zeit. Diese Scene, höchst humoristisch dargestellt — namentlich der langohrige Monarch und der bei den Haaren herangeschleppte arme Bursche sind voller Laune — nimmt den untern Theil der Umrahmung ein. An den Seitenleisten stehen sich die allegorischen Gestalten der Mäßigung, Gerechtigkeit, Liebe und Stärke — ebenfalls recht hübsche kleine Frauenzimmer — gegenüber, und die obere Abtheilung enthält die Schlacht im Teutoburger Walde mit dem siegreichen Arminius an der Spitze der Germanen, dem Varus, der sich inmitten seiner überwundenen Legionen den Tod giebt, und mit jener Episode des Deutschen, der dem verhaßten Römer die Zunge ausreißt mit den Worten (sie stehen Lateinisch dabei): Natter, hör' auf zu zischen. Nicht nur als Probe echt historischer Motive in der Kunst, wie sie damals noch ganz ungebräuchlich sind, ist das interessant, sondern auch wegen der patriotischen Bedeutung des Stoffes: Es war ja die Zeit, wo die Römische Literatur aufs Neue die Erinnerung an diese Großthat Deutscher Vorzeit weckte. Spielt doch auch Ulrich von Hutten in seinem Gedicht „Clag und Vermahnung" darauf an und gießt die vaterländische Begeisterung in seinem Gespräch „Arminius" in classische Form.

Dies Blatt schmückt, nach einer handschriftlichen Angabe Sotzmanns, zuerst das Privileg Leos X., welches Erasmus gegen pfäffische Anschwärzungen in Schutz nimmt; daher die Darstellung unten, sowie oben die Strafe des Zischers und der Sieg Deutscher Kraft über Rom. Später tritt es in vielen andern Publicationen auf, ohne jeden inneren Zusammenhang mit dem Buche selbst. In dieser Beziehung pflegte man mit großer Naivetät zu verfahren. Meist scheut man sich nicht, christliche Bilder in heidnische Bücher zu streuen, in religiösen Büchern Titel und Initialen profanen oder humoristischen Inhalts vorzubringen, und in Petrus Martyrs Buch über die neue Welt, steht gar das „S" aus Hans Holbeins später zu erwähnendem Todes-Alphabet mit seiner ebenso grauenhaften wie obscönen Darstellung an der Spitze der Widmung an Kaiser Karl V.

Der zweite Titel des Ambrosius Holbein scheint uns den ersten noch zu übertreffen. Am Schluß der Abhandlung über das Elend der Gelehrten, die sich in höfischen Sold begeben, faßt Lucian noch einmal den Kern seiner Rede zusammen, indem er ein Gemälde schildert, welches das Hofleben darstellt, diesmal nicht wirklich das Kunstwerk irgend eines berühmten Malers, sondern eine Erfindung seiner eigenen Einbildungskraft. Er wünscht sich irgend einen Apelles und Parrhasius um es auszuführen und fand diesen also vierzehn Jahrhunderte später in Basel. Lucian machte es dem

Künstler nicht leicht, da sein Bild, wie er es beschreibt, aus einer Reihe nacheinanderfolgender Momente besteht. Doch Ambrosius zog sich recht geschickt aus dem Geschäft. Lucian beginnt mit der Schilderung der Scenerie, eines auf hohen Säulen ruhenden, prächtigen Vorbaues zu einem stattlichen Palast, und diesen sehen wir denn im reichsten Renaissance-Geschmack vor uns. In der Halle sitzt die Opulentia, die Göttin des Reichthums, auf dem Throne, und zu ihrer Rechten empfängt die „Hoffnung" — „eine schöne Nymphe" im Text geheißen — einen Mann ritterlichen Ansehens in der stattlichen Schweizertracht der Zeit. Bald aber führt sie ihn zwei minder angenehmen Begleiterinnen zu, „Knechtschaft" und „Täuschung", die ihn dann in die Hände eines plumpen, vierschrötigen Kerls, Labor, „Arbeit", liefern. Hierauf kommt ihm die Greisengestalt des „Alters" entgegen, und endlich führen ihn „Verachtung" und „Verzweiflung" an den Ausgang, während die holde Hoffnung davonfliegt. Draußen kniet er dann, gealtert, mit langem, verwildertem Barte und völlig nackt und bloß, während die „Verzweiflung" — dies ist eine Zuthat des Malers — ihn beim Schopf hält und unbarmherzig auf ihn schlägt. Endlich kommt die „Reue", eine Gestalt in Nonnen-Tracht, auf ihn zu. Dies launige Bild hat dann der Maler noch durch ein hübsches und sachgemäßes Motiv vermehrt, allerlei Hausthiere, die sich im Palast über die Brocken hermachen, welche für sie abgefallen sind. An den Seitenleisten stehen sich die „Schmeichelei" und die „Glücksgöttin", über ihnen Cupido und Venus gegenüber. Oben noch zwei mythologische Scenen, Apoll, der die Leier von Mercur empfängt und Apoll, der Daphne verfolgt; auch hiervon ist ja, wenn auch nur in Anspielungen, in Lucians Göttergesprächen die Rede. Auch noch ein andres Gemälde, das Lucian, wie er berichtet, einmal in Gallien gesehen, hat Ambrosius Holbein etwa um dieselbe Zeit nach seiner Schilderung für die untere Leiste eines Titelrahmens gezeichnet (P. 2), diesmal für den Buchdrucker Cratander (Kraftmann), dessen Signet, die Göttin der Gelegenheit auf der Kugel, sich an beiden Seiten zeigt. Es ist der „Gallische Hercules", eine symbolische Darstellung der Beredsamkeit, die Riesengestalt eines kahlköpfigen Alten mit den Attributen des Herakles, Bogen, Keule, Löwenhaut, und ihm gegenüber eine Schar von Menschen, deren Ohren an seine Zungen mit einer Kette gefesselt sind. Die Renaissance hat Geschmack an Allegorien, und weiß auch spröde Verstandesspielereien bildlich festzuhalten, wie wir das bei den vorher beschriebenen Titelblättern gesehen. Aber in diesem letzten Falle ging die Zumuthung an die künstlerische Darstellung doch etwas zu weit.

Bald darauf wagt sich auch Hans Holbein an eine Aufgabe verwandter Art, indem er die in der alten Literatur wohlbekannte, auch von Lucian wiederholt angeführte „Tafel des Kebes“ (Κέβητος πίναξ) als Buchtitel componirt. Der Philosoph Kebes, mag es nun — worüber gestritten worden — der Thebaische Schüler des Sokrates oder ein Späterer dieses Namens sein, spricht seine Ansicht vom Weg des Menschen zur wahren Glückseligkeit in der Beschreibung eines Gemäldes aus, das er in einem Tempel des Chronos erblickt zu haben berichtet, und das ihm dort auf sein Befragen ein Greis erklärt. Holbein hält sich treu an die Schilderung des Schriftstellers, weiß Alles in derselben zu bewältigen und in die richtige künstlerische Form zu bringen. Diese Fülle von gesunder Lebendigkeit und Frische, welche sogar den schattenhaften Fictionen des Verstandes reales Dasein zu verleihen weiß, geht doch noch weit über die Art der Behandlung, die wir bei dem andern Bruder fanden, hinaus. Die einzelnen Motive sind bei ihrer Fülle dennoch übersichtlich angeordnet auf ein großes Folioblatt, das über und unter dem Titel, sowie an den breiteren Seitenleisten Raum gewährt*). Oben, auf hohem Berge, ragt eine Burg auf, „die Burg der wahren Glückseligkeit“, wie die Inschrift uns lehrt, von einer Einfriedung umschlossen, der in weiteren Umkreisen noch zwei andere Einfriedungen entsprechen. Vor der äußersten ganz unten lagern diejenigen, welche in das Leben treten wollen, allerliebste Gruppen von Kindern, die spielen oder sich auch miteinander raufen. Daß es Kinder sind, sagt der Schriftsteller nicht, es ist eine Erfindung des Malers, der in der Darstellung des Kinderlebens stets eine seiner liebenswürdigsten Seiten offenbart. In der Pforte, einem Renaissanceportal, steht ein Greis mit langem Barte, in der einen Hand ein beschriebenes Blatt, auf welches er mit dem Stabe hinweist, um den Eintretenden Rath und Vorschriften auf den Lebensweg zu ertheilen; es ist der Daimon, Lateinisch auf unserm Blatte „Genius“ genannt. Innerhalb der Umfriedung thront nahe am Thor eine prächtige Dame, die Verführung, von buhlerischen Weibern, den Wahngebilden, umgeben; sie hält einen prächtigen Pokal in der Hand um den in das Leben Getretenen den Trank des Irrthums zu reichen. Zur andern Seite aber steht auf einer rollenden Kugel Fortuna, die Göttin des Glücks, von einer Menge von Menschen umgeben, und theils freudig ver-

*) Pass. 90.

ehrt von ihren Günstlingen, Fürsten und Vornehmen, Kriegern und Damen, theils von Bettlern und Krüppeln angefleht und gescholten. Weiterhin, beim Eingang in den zweiten Bezirk, wird der Wanderer auf dem Lebenswege von einer Zahl von Weibern, die wie Freudenmädchen aussehen, empfangen, es sind „Ausschweifung“, „Unenthaltsamkeit“, „Unersättlichkeit“ (Avaritia, Ἀπληστία), und in welchem Grade er in ihre Gewalt fällt, zeigen die Scenen des ausgelassenen Tanzes, des Zechens bei vollen Humpen, des gar zu zärtlichen Kosens, die wir nun erblicken. Dafür lauern aber auch hinter der engen Ausgangspforte „Schmerz“ und „Traurigkeit“, zerlumpte, häßliche Weiber mit Geißeln, auf den Weiterziehenden, bis dieser endlich auf die „Reue“ trifft, die sich seiner erbarmt. Aber noch sind nicht alle Gefahren vorbei, im nächsten Bezirke tritt ihm wieder eine verlockende Truggestalt entgegen, die „falsche Unterweisung“ (ψευδοπαιδεία, falsa disciplina), von den Menschen für die wahre Unterweisung gehalten; auch ihr haben sich wieder ein paar buhlerische Dirnen gesellt, und ihre Anhänger, Philosophen mancher Art, Dichter und Musiker, Astrologen und Mathematiker, breiten sich weiterhin aus. Hier gilt es, unbeirrt vorbeizuziehen, auf steilem und steinigem Wege; über den letzten schroffen Klippen aber stehen „Energie“ und „Kühnheit“ (ἰσχὺς καὶ θάρσος, fortitudo, audacia) und helfen dem Menschen empor. Von hier an geht der Weg leicht und bequem über eine liebliche Wiese zur „wahren Unterweisung“, der der Maler einen Heiligenschein gegeben hat, und die nicht, wie die Glücksgöttin auf einer rollenden Kugel, sondern sicher auf einem viereckigen Stein steht, umgeben von der „Wahrheit“ und der „Ueberredung“. Sie steht an dem Eingang zur stolzen „Burg der wahren Glückseligkeit.“ Hat der Pilger ihr gehuldigt, so mag er eintreten, um alle Tugenden versammelt zu finden und zwischen ihnen thronend ihre Mutter, die „Glückseligkeit“, welche ihm den Siegerkranz auf das Haupt setzt.

Dieses Blatt, geistvoll angeordnet, trefflich gezeichnet und auch vom Holzschneider glücklich ausgeführt, fand Holbein wichtig genug, um es mit seinem Monogramm, einem H im andern, ganz wie beim Epitaph des Bürgermeisters Schwartz*) zu bezeichnen. Es kommt wohl zuerst 1522 im Novum Testamentum des Erasmus vor, später namentlich in Wörterbüchern, bei denen es besonders am Platz ist, zu schildern, wie schwer und mühsam der Strebende zur wahren Unterweisung gelangt. Die Komposition muß

*) Band I. S. 161.

schnell beliebt geworden sein; es sind mehrere gleichzeitige Kopien und Nachahmungen vorhanden.

In ganz besonders enge Verbindung tritt nun Hans Holbeins Kunst mit einem Werke der humanistischen Literatur, der „Utopia“ von Thomas Morus. Für diese kleine Schrift, welcher Epigramme von Morus und von Erasmus angefügt wurden, wandte Frobenius Alles, was er irgend vermochte, auf. Erasmus selbst hatte ihm dies Werk zum Druck empfohlen, in einem Briefe aus Löwen, welcher bald nach der Rückkehr von einem erneuten Aufenthalt in England, den 25. August 1517, geschrieben war. „Von Dir gedruckt möchte ich, wenn es Dir gut scheint, dies Buch der Welt und Nachwelt übergeben sehen“, so schrieb er dem Freunde in verbindlicher Weise, „denn so groß ist das Ansehen Deiner Offizin, daß schon sein Erscheinen in Deiner Druckerei dem Werke Anspruch verleihen wird, den Gelehrten zu gefallen[1])“. Froben ging darauf ein, im November des folgenden Jahrs 1518 erschien das Buch. „Deine Utopia“, schrieb Froben den 23. November an den Verfasser, drucken wir von Neuem[2]); Du siehst, daß der More'sche Geist nicht nur in England, sondern in der ganzen Welt mit Beifall begrüßt wird[3]). Dies war keine leere Schmeichelei. Das gelehrte Publikum jener Zeit nahm in allen Landen dieses Buch mit lebhafter Freude auf, welches More's neuerer Biograph den reinsten Abdruck seiner heitern humanen Seele, eine schöne Frucht vom Studium der Alten nennt[4]), wohl beeinflußt von der Republik des Plato, und doch wieder dem klassischen Muster gegenüber originell.

Der Reichthum von Holzschnitten, Titelumrahmungen, Initialen zeigt nun am deutlichsten, wie hoch Froben den Schriftsteller selber ehrte, und was die Empfehlung des Erasmus bei ihm that. Den Haupttitel schloß eine Umrahmung ein, die Holbein kurz vorher entworfen hatte und die

---

[1]) Proinde misimus ad te Progymnasmata illius et Utopiam, ut, si videatur, tuis excusa typis orbi et posteritati commendentur, quando ea est tuae officinae auctoritas, ut liber vel hoc nomine placeat eruditis, si cognitum sit e Frobenianis aedibus prodiisse. — Erasmi opera ed. Clericus III. p. 1617.

[2]) Das Buch war schon vorher in Löwen erschienen.

[3]) Tuam Utopiam denuo typis excudimus, ut scias, non a Britannis modo, sed ab orbe toto Moricum probari ingenium. Ulrich's von Hutten Schriften, herausgeg. von Böcking I. S. 221. S. oben S. 16, Anm. 1.

[4]) Dr. G. Th. Rudhart. Thomas Morus. Nürnberg 1829. S. 119, 121.

bereits 1517 in des Erasmus Rede über den Tod erschienen war[1]), unten Lucretia, sich zu den Füßen ihres Gemahls erstechend, eine figurenreiche Komposition, welche bereits das Hauptmotiv des kurz darauf ausgeführten Luzerner Fassaden-Gemäldes[2]) enthält. Das Kostüm ist hier, wie stets, dasjenige aus Holbeins eigener Zeit. Der Maler erinnert uns an Shakspeare, der sich gleichfalls die Helden des klassischen Alterthums im Kostüm seiner eigenen Tage dachte, im Julius Cäsar die Truppen unter Trommelwirbel heranziehen und Coriolan wie einen englischen Lord auftreten läßt, aber der historischen Bedeutung des Stoffes dennoch in einem Grade gerecht zu werden versteht, welchen die spätere Dichtkunst, mit allem Rüstzeug archäologischer Gelehrsamkeit versehen, sich vergebens zu erreichen müht. — Oben in dem Titel wird das Schweißtuch der heiligen Veronica mit dem Christushaupt von zwei kleinen Engeln gehalten. Hier und an den Seiten reiches Blattornament, das noch nicht ganz vom gothisirenden Einfluß frei ist.

Zweimal, zunächst bei More's Widmung an Petrus Aegidius, kommt das schon von uns beschriebene Titelblatt mit den Kindern, das Holbein mit seinem Namen bezeichnet hat[3]), vor. Den Titel der More'schen Epigramme bildet der uns schon bekannte Scävola[4]) von Holbein, den der Epigramme des Erasmus ein Titel von Urs Graf, die Enthauptung Johannes des Täufers[5]). In die Druckerzeichen und die Initialen, von denen noch später die Rede ist, haben sich gleichfalls, nach unserer Ansicht, Urs Graf und Hans oder Ambrosius Holbein getheilt. Zwei Kompositionen aber hat Holbein eigens für dieses Buch erfunden. Ueber dem Anfang des Textes steht ein reizendes Genrebild[6]), die Erzählung von dem Musterstaat auf der Insel Utopia, zu Deusch „Nirgendheim“, welche der Seefahrer Raphael Hythlodäus — „Dunstmann“ (eigentlich „der in Possen Gewaltige“) — vorträgt, der ein Gefährte des Amerigo Vespucci auf verschiedenen Reisen gewesen und selbst noch weiter als dieser gedrungen war. Nach dem Buche findet die Scene zu Antwerpen, im Garten des Petrus Aegidius statt. Dieser kann in Wirklichkeit freilich nicht die prachtvolle, an Schweizer Gegenden mahnende Aussicht

---

1) Passavant 92.

2) Band I. S. 220, 224.

3) Vgl. S. 13, P. 103.

4) S. 14, P. 91.

5) Bei Passavant irrthümlich als Holbein (Nr. 71).

6) Passavant 40.

auf ein lachendes Thal mit fernen Bergen gehabt haben, welche wir hier erblicken, und in der Holbein all sein Gefühl für landschaftliche Schönheit offenbart. Vor einem Palast sitzen hier die drei Männer auf Gartenbänken[1]). Hythlodäus, ganz wie Morus ihn Eingangs schildert, nicht mehr jung, mit lang wallendem Barte, im Reisemantel, der nachlässig von der Schulter hängt, erzählt mit lebhafter Geberde[2]), Petrus Aegidius und Thomas Morus hören zu, letzterer als vornehmer Mann besonders gewählt gekleidet und die Hand gegen ihn ausstreckend, als wolle er durch diese Geberde eine Zwischenfrage einleiten. Links kommt More's Sohn Johannes Clemens, ein schlanker Knabe, gelaufen. Ihn anzubringen ward der Künstler durch eine Stelle der Widmung veranlaßt, in welcher More ausspricht, er lasse den Knaben bei keinem Gespräche fehlen, welches irgend fruchtbringend für ihn sein könne[3]). Es lohnt sich, hier den Text zur Vergleichung heranzuziehen. Das macht in biographischer Hinsicht ähnliche Schlüsse möglich, als wir sie bei Holbeins Randzeichnungen zum Lob der Narrheit[4]) thun durften. Es spricht sich durchgängig ein so sicheres Verständniß des Textes, ein so feines Eingehen auf manche Züge, die nicht an der Oberfläche liegen, aus, daß Holbein nicht lediglich nach Angaben von Froben oder Erasmus gezeichnet haben kann, sondern soviel Latein verstanden haben muß, um selber den Text zu lesen. Stehen doch er und sein Bruder auf dem Augsburger Paulusbilde, wo der Vater sie neben sich abgebildet, als fleißige Schulknaben, mit Tintenfaß und Pennal am Gurt, vor uns da[5]).

Ein größerer Holzschnitt[6]) gibt eine aus der Vogelperspektive genommene Uebersicht der Insel Utopia selbst, in genauem Anschluß an die Beschreibung der Oertlichkeit, welche der Text liefert, mit der Stadt Amaurotum und dem Fluß Anydrus, ein Felseneiland, vom Meer umrauscht, die Gebäude nach deutsch-mittelalterlichem Stil. Vorn, durch das Wasser von der Insel getrennt, steht Hythlodäus, der dem Morus und Aegidius die Oertlichkeit erklärt. Dies Blatt kann natürlich den Eindruck des vorigen

---

[1]) „Inde domum meam digredimur ibique in horto considentes in scamno cespitibus herbeis constrato confabulamur" so schlägt Aegidius vor.

[2]) Vergentis ad senium aetatis, vultu adusto, promissa barba, penula neglectius ab humero dependente, qui mihi ex vultu atque habitu nauclerus esse videbatur.

[3]) Nam et Johannes Clemens, puer meus, qui adfuit, ut scis una, ut quum a nullo patior sermone abesse in quo aliquid esse fructus potest . . . (Das adfuit geht übrigens auf eine andere Gelegenheit).

[4]) Bd. I. S. 274 fg. [5]) Bd. I. Fig. 2. S. 94. [6]) Pass. 39.

nicht erreichen, es ist eine Illustration, kein Bild, nicht aus künstlerischen Absichten, sondern zur Erläuterung des Textes entworfen. Doch verläugnet sich Holbein auch hier nicht.

Von den Titelumrahmungen, deren Vorwurf aus der antiken Sage oder Geschichte gewählt ist, auf welche die humanistische Literatur jetzt in erhöhtem Grade die Aufmerksamkeit lenkte, ist namentlich die mit der Kleopatra [1]) schön. Sie ruht unten in einer Bogennische und hält zwei Schlangen gegen ihre Brust. Den Hintergrund bildet das Meer mit seinen Schiffen. An den Seiten der Tempelräuber Dionys. Rechts zieht er dem Aesculap seinen goldenen Bart ab, während der unbärtige Apoll daneben steht; denn daß dem Sohn der Bart nicht zieme, weil der Vater in allen Tempeln bartlos dastehe, führte ja der Tyrann höhnend zur Motivirung an [2]); links nimmt er einem andern Standbilde die goldenen Ketten von den ausgestreckten Armen [3]). Oben zwei auf Delphinen reitende Knaben zu den Seiten eines Gefäßes. Die Gestalten und Bewegungen sind so kühn und grandios, daß sie häufig an die Auffassung Michelangelo's erinnern; namentlich ist beidemal die sich emporstreckende Figur des Tyrannen meisterhaft. Ebenso großartig ist der architektonische Aufbau, der Verwandtschaft mit der Architektur auf dem berühmten Holzschnitt-Bildniß des Erasmus, das wir unten besprechen werden, zeigt. An dieses erinnert auch die ganze Behandlung, nur daß sie nicht so fein in der Ausführung, sondern kecker und flüchtiger ist; die Meisterhand Lützelburgers läßt sich nicht verkennen.

Wenn zwar hiermit nicht zu vergleichen, verdient auch der Titel mit dem Tantalus [4]), welcher den Göttern seinen Sohn Pelops zum Schmause vorsetzt, sowie eine andere Umrahmung, an deren Seiten Hercules den Cerberus und den nemäischen Löwen bezwingt, während oben Orpheus

---

[1]) Pass. 96.

[2]) Idemque Aesculapi Epidauri barbam auream demi jussit; neque enim convenire, barbatum esse filium, cum in omnibus fanis pater imberbis esset (Cicero de Natura Deorum III. 34.).

[3]) Dies beruht eigentlich auf einem doppelten Mißverständniß. Die Stelle (ebenda) lautet: Idem Victoriolas aureas et pateras, coronasque quae siumlacrorum porrectis manibus sustinebantur, sine dubitatione tollebat; eaque se accipere non auferre, dicebat. Esse enim stultitiam a quibus bona precarentur, ab iis porrigentibus et dantibus nolle sumere. Für Victoriolas war die irrige Lesart viriolas, Armketten, aufgetaucht (Cuiac. II. cp. 4), und durch einen neuen Irrthum in der Uebersetzung verstand der Maler dies als Fesseln.

[4]) P. 79.

unter einem Bogen ruht [1]), Beachtung. Eine schön erfundene Einfassung in Metallschnitt mit dem Zeichen J. F. [2]), enthält an den Seiten reiche Verzierungen und zwei Satyr-Gruppen, unten ein Bacchanal [3]), das ein ernstes Studium von Mantegna's Kupferstichen solcher Gegenstände [4]) zeigt, ohne im Einzelnen an besondere Motive daraus zu erinnern. Verwandten Charakters ist eine Darstellung mit Tritonen und Nymphen, die, obwohl völlig frei erfunden, doch Zeugniß dafür ablegen, daß Holbein vom gestochenen Tritonenkampf desselben Meisters [5]) gelernt hat. Diese Composition kommt theils als obere, theils als untere Leiste von Büchertiteln vor [6]).

Eine Umrahmung, in Metall geschnitten, nicht gerade tadellos, aber in dem herrlichen Probedruck, welchen die Baseler Sammlung besitzt, dennoch von prächtigem Eindruck, enthält zwar neben alttestamentarischen auch antike Vorstellungen, ist aber in ihrem Geist noch ganz aus der mittelalterlichen Anschauungsweise hervorgewachsen. Es ist eine jener beliebten Schilderungen von der Weibermacht, durch mannigfache Beispiele aus der Vorzeit belegt [7]). Unten liegt Junker Paris eingeschlafen am Boden, Roß und Hunde neben ihm. Mercur fliegt herbei und berührt ihn mit seinem Stabe, während die drei Göttinnen ihm gegenüberstehen. An der rechten Seite Salomo von einem seiner heidnischen Weiber zum Götzendienst verführt, an der linken Seite die liebliche Bathseba bei ihrer Toilette, die Füße in der Wanne und von ihren Reizen viel enthüllend; eine Dienerin mit dem Wasserkrug steht daneben, und vom Balcon schaut König David wohlgefällig herab. Oben der Tod von Pyramus und Thisbe neben einem Brunnen von höchst geschmackvollen Renaissanceformen.

Ein Blatt verwandten Inhalts hat auch Ambrosius Holbein entworfen [8]). Oben schneidet Delila dem Simson das Haar ab, unten sehen wir das launigste aller Bilder von Weiberlist und Weibermacht, des Aristoteles Unterjochung durch die Phyllis, nach einem Deutschen Gedicht, dessen Hauptmotiv schon Indischen Ursprungs ist [9]). Phyllis war ein schönes Hoffräulein bei der Mutter Alexanders, in welche sich der junge

---

[1]) P. 78. [2]) Vgl. oben S. 10. [3]) Pass. 86. [4]) Bartsch 19, 20. [5]) B. 17, 18. [6]) P. 83. [7]) P. 87. [8]) Pass., Hans Holb. 158. — Siehe Ambros. Holb. 13. [9]) V. d. Haagen, Gesammtabenteuer. I. 47. Vgl. Sotzmann, Deutsches Kunstblatt 1851. S. 194. „Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holzschnitte“.

Königsohn verliebte. Der Philosoph, sein Lehrer, wollte ihn von ihr zurückhalten, da rächte sie sich an Aristoteles und machte ihn selbst so verliebt in ihre Reize, daß er sich bewegen ließ, sich von ihr aufzäumen und durch den Garten reiten zu lassen, wie wir es hier vor uns sehen. Auf dem Balcon des Palastes aber steht der Fürst mit einem Begleiter und sieht diesem seltsamen Schauspiel zu. Die Seitenleisten zeigen rechts die mittelalterliche Erzählung vom Zauberer Virgil, den seine Geliebte in einem Korbe vor ihrem Fenster hängen läßt, links den Götzen anbetenden Salomo. Auf der Fahne, die das Götterbild hält, steht des Zeichners umgekehrtes Monogramm. Die Seitenbilder sind oben durch Satyr- und Kindergruppen, unten durch das Wappen des Druckers Pamphilius Gegenbach und das Wappen von Basel in reich verzierter Nische eingeschlossen. Allerliebst sind die Andeutungen landschaftlichen Grundes und die architektonischen Scenerien in prächtigster Italienischer Bauart, welche namentlich auf beiden Seitenbildern ganz an Venetianische Paläste erinnert.

Holbeins Epoche erblickt nicht nur die Wiederentdeckung des classischen Alterthums, seiner Literatur und Geschichte, sondern es findet auch die Entdeckung unbekannter Welttheile, fremder Länder und Meere in ihr statt, und hieran nimmt die wissenschaftliche Literatur in Basel theil. Das 1532 bei Hervagius daselbst erschienene Buch „Novus orbis regionum ac insularum incognitarum“, eine von Grynäus gemachte Zusammenstellung verschiedener Reiseberichte aus fernen Gegenden der Welt enthält eine große, zwei Folioblätter einnehmende Karte der Erde, welche am Rande ringsum Darstellungen aufweist, die ganz Holbeins Geist athmen*). Die Detailbehandlung macht es uns indessen wahrscheinlich, daß Holbein nicht das Ganze auf den Holzstock gezeichnet, sondern nur eine Skizze zu den figürlichen Darstellungen geliefert hat. Die Karte der vier Welttheile, von denen Amerika noch einen ziemlich bescheidenen Umfang zeigt, hat die Form einer Ellipse, und wird von zwei Engeln oben und unten mittels einer Achse gedreht. Außen, besonders an den vier Ecken, bleibt für die Schilderung der Wunder und Merkwürdigkeiten fremder Zonen Raum. Oben zur Rechten ein paar abenteuerlich ausstaffirte Jäger nebst

---

*) P. 37.

einer Frau, dann verschiedene Bäume aus südlichem Himmelsstrich. Links eine Elephantenjagd; das mächtige Thier hat einen Menschen mit seinem Rüssel zu Boden geschleudert, während ein zweiter, sich hinter einen Baum bergend, eben den Bogen gegen dasselbe abschießen will. Hinter ihm ein paar geflügelte Schlangen, von denen die eine ein Schaf erwürgt. Etwas tiefer zwei seltsame Wilde mit großen, niederhängenden Unterlippen, ein Ueberrest jener phantastischen Vorstellungen, welche sich das Mittelalter von den Bewohnern anderer Welttheile machte. Unten in der linken Ecke erblicken wir eine Scene, welche dem wißbegierigen Beschauer leicht die Reiselust hätte vertreiben können. Da sind nämlich mehrere Cannibalen damit beschäftigt, menschliche Körper auseinander zu schneiden und auf dem Spieß zu braten. Ihre aus Zweigen gebaute Hütte ist mit menschlichen Armen und Beinen wie mit Trophäen behangen, und die ganze Darstellung läßt uns deutlich sehen, wie gemüthlich sich die Menschenfresser in dieser Lebensweise fühlen. Etwas weiterhin kommt ein Mann gezogen, ein Pferd führend, über dessen Sattel zwei Gefangene gebunden sind. In der rechten Ecke endlich marschirt der Reisende Vartomannus, dessen Bericht in dem Sammelwerke enthalten ist, mit starken Schritten und im Costüm eines Eingeborenen; daneben ein Mann, der einen Hammel niederschlägt, während eine Königin oder Prinzessin ihm vom Altan aus zusieht. Eine prachtvolle Landschaft dehnt sich dahinter aus. Die Auffassung des Ganzen zeigt jene Verbindung des Humoristischen mit dem Phantastischen, für welche die Deutsche Kunst jener Zeit eine Vorliebe hat. — Auch das Seite 30 im Buche vorkommende Papageienneft, das sich die klugen Vögel so angelegt haben, daß es vom ganz dünnen Zweige eines tropischen Baumes niederhängt, und die Schlangen also nicht dazu gelangen können, rührt wahrscheinlich von Holbein her*). Man glaubt in diesem kleinem Bildchen seine lebensvolle Auffassung des Thierlebens wiederzufinden, mag der Formschnitt auch ziemlich unbedeutend sein. Die Illustration geographischer Werke zeigt sich auf einer höheren Stufe bei Sebastian Münsters Ausgabe vom Ptolemäus und bei seiner „Cosmographey". Diese Publicationen aber gehören schon der auf Holbein folgenden Epoche an; er selbst hat nichts mehr für beide Bücher gerissen, wenn auch sein Einfluß bei manchen Zeichnungen nicht zu verkennen ist. Dagegen sind in vielen Auflagen der beiden Werke mehrere Holbein'sche Titelblätter religiösen wie

*) Pass. 38.

profanen Inhalts, die viel früher und zu andern Zwecken hergestellt worden waren, von neuem verwendet; aber die Stöcke waren damals schon etwas abgenutzt.

Von den Illustrationen mathematischer und astronomischer Bücher verdienen namentlich die Bilder des Thierkreises, in Sebastian Münsters Horologiographia von 1532, und schon in früheren Büchern desselben Verfassers, Beachtung *). Es sind einfach und derb geschnittene Gestalten, deren jede eine ganze Seite des kleinen Octavbuches einnimmt; manche sind schon dem Gegenstande nach gleichgültiger, wie der Widder, die Waage, der Scorpion, und die Jungfrau ist eine unbedeutende Figur, die mit unserm Meister nichts zu thun hat. Aber großartig aufgefaßt und sicher nach einer Skizze Holbeins ist die aus Wolken hervorschauende Halbfigur des Stiers, die Gruppe der Zwillinge, zwei kühn bewegte Jünglinge von straffen, edlen Formen, sich umschlungen haltend, ein völlig in classischem Geiste ersonnenes Dioskurenpaar, und endlich der ebenso classische, mit einem Zuge, wie er durch ähnliche Erfindungen der großen Italienischen Meister geht, hingezeichnete Schütz, eine noble Centaurengestalt mit gespanntem Bogen.

Ein prachtvolles Blatt von großem Format, in der Ausführung nicht hervorragend, in der Erfindung aber grandios, eröffnet das Buch „Nüwe Stattrechten vnd Statuten der loblichen Statt Fryburg im Pryssgow gelegen“ **). Dies wurde im Jahre 1520 unter Leitung des großen, dem Erasmus und Amerbach so nahe befreundeten Juristen Ulrich Zasius herausgegeben und im benachbarten Basel gedruckt durch den ersamen, kunstreichen Adam Petri, wie die Schlußnotiz sagt. Er selbst wird sich nicht so titulirt haben, sondern der Rath der Stadt Freiburg hat in diese Worte seine Anerkennung für die prächtige Herstellung des ganzen Werkes gekleidet. Hier hat der Künstler nicht die gewöhnliche Form der Umrahmung angewendet, sondern das ganze Blatt wird von dem Stadtwappen, dessen Schildhalter zwei Löwen sind, eingenommen. Der großartige Stil und die meisterhafte Zeichnung machen es unzweifelhaft, daß Holbein der Urheber ist. Dies Wappen kann sich denen, welche nach Dürers Zeichnung geschnitten sind, an die Seite stellen. Die Rückseite des Blattes enthält

*) Pass. 41, Schluß. **) Pass. 26.

die Schutzheiligen der Stadt: die Jungfrau mit dem Kinde, vor einer Nische thronend, welche ein Vorhang halb verhüllt, links der heilige Georg, eine ganz gewappnete, ritterlich-kühne Gestalt, auf den Schild gelehnt, in der Hand die Kreuzesfahne, rechts der Bischof Lambertus, begeistert emporblickend, in schwerem Meßgewande, den Bischofstab in der Hand. Die architektonische Umrahmung zeigt oben einige im Formschnitt gar zu flüchtig behandelte ruhende und spielende Knaben. Dies Blatt könnte augenblicklich als Altarbild ausgeführt werden, es ist im größten Styl gedacht. Welche mächtig aufgefaßten Charaktere sind diese beiden Heiligen, als Vertreter geistlicher und weltlicher Macht so bezeichnend einander gegenüber gestellt! Die Madonna mit königlicher Krone auf dem lang wallenden Haar ist schwermüthig im Ausdruck, das Kind, das sie mit beiden Händen umfaßt, streckt den rechten Arm (in der Originalzeichnung auf dem Holzschnitt also den linken) von sich, indem es die innere Seite der Hand nach außen kehrt, eine bei kleinen Kindern gewöhnliche Bewegung, welche Holbein der Natur fein abgelauscht hat und die auch in der Art, auf welche das Christuskind der Meyer'schen Madonna mit der linken Hand segnet, noch anzuklingen scheint. Auf einer Stufe des Throns steht das Monogramm H. H.

Der herrlichste Bücherholzschnitt, nicht blos unter den von Holbein erfundenen, sondern unter allen — wagen wir zu behaupten — dieser ganzen Zeit, ist das große Blatt mit dem Bildniß des Erasmus in ganzer Figur, dessen wir schon früher Erwähnung thaten*), „Erasmus Roterdamus in ein Ghüs" (Gehäuse), wie Amerbach sagt. Es bildet den Titel zur Ausgabe der gesammelten Werke des Erasmus, welche bei Froben's Sohn Hieronymus im Jahr 1540 erschien, mit den Lateinischen Versen als Unterschrift:

Pallas Apellaeam nuper mirata tabellam
Hanc ait, aeternam Bibliotheca colat.
Daedaleam monstrat Musis HOLBEINNIUS artem
Et Summi Ingenii Magnus ERASMUS opes.

Es ist noch eine andere Ausgabe des Blattes vorhanden, und zwar eine frühere, deren Abdrücke vorzüglicher sind und deren Unterschrift nur aus einem Distychon besteht:

Corporis effigiem si quis non vidit Erasmi,
Hanc scite ad uiuum picta tabella dabit.

*) B. I. S. 274. — Pass. 57.

Wann diese erste Ausgabe erschienen ist, läßt sich nicht in Erfahrung bringen. Wahrscheinlich gehört die Erfindung Holbeins späterer Baseler Zeit oder auch den Jahren zwischen seiner ersten und zweiten Reise nach England an. Ein schon sehr entwickelter Renaissancegeschmack spricht sich in der ornamentalen Umrahmung aus. Während Holbein und seine Deutschen Zeitgenossen, wenn sie die Italienische Kunst auf sich wirken lassen, meist den Einfluß der Frührenaissance, besonders der Richtung Mantegna's erfahren, tritt uns hier der Einfluß der Hochrenaissance entgegen. Statt der kräftigen und gedrungenen Formen, wie seine Umrahmungen sie gewöhnlich zeigen, finden wir hier Eleganz und Leichtigkeit. Ein Baldachin baut sich über dem Gelehrten auf. Da wachsen Pfeiler empor, an welche sich die Hermen bärtiger Atlanten, auf dem Haupte Fruchtkörbe tragend, anlehnen. Diese stützen das Gebälk, über welchem, symmetrisch angeordnet, eine weibliche und eine männliche Gestalt mit Füllhörnern zu beiden Seiten des Halbkreisbogens ruhen. An den Seiten des Baues hängen Frucht- und Blumengewinde herab, und ein Cherubshaupt bildet die anmuthige Krönung des Ganzen. Die ruhenden Figuren, die bei höchster Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung sich in Haltung und Formen vollkommen entsprechen, und somit in dekorativer Hinsicht eine außerordentliche Wirkung thun, erinnern an Michelangelo. Zugleich sind sie viel schlanker, als es sonst bei Holbein gewöhnlich ist, der im Allgemeinen kurze Körper und gedrungenen Bau liebt. Erasmus selbst, die rechte Hand auf sein Symbol, den Terminus, lehnend, die linke mit feiner Geberde erhebend, steht in der Haltung des Sprechenden und Lehrenden da. In höchster Treue ist der ganze Mann, der feine Geist, der scharfe Denker festgehalten, individuell sogar bis in die feinen und charaktervollen Hände; und dennoch hat der Maler das Wesentliche vom Zufälligen zu scheiden gewußt und uns ein Bildniß im höheren Stil gegeben. Meisterhaft ist auch der Faltenwurf, und es sind sogar die Stoffe des Anzugs, namentlich das Pelzwerk, unvergleichlich charakterisirt.

Der Holzstock ist noch auf dem Baseler Museum vorhanden und seine Prüfung bestätigt vollends was bereits der Anblick des Blattes selbst lehrt, daß Rumohr Unrecht hatte, Gestalt und Umrahmung verschiedenen Händen beizumessen, diese für die Erfindung eines Französischen Künstlers zu halten. Seine Annahme, der Holzstock müsse, wie die Todesbilder, nach Lyon gekommen und dort vollendet worden sein, ist haltlos, da wir ihn selbst heute noch am Verlagsort Basel finden. Von dem ornamentalen Stil, den Holbein

hier entfaltet, finden wir auch noch andere Beispiele bei ihm, namentlich Skizzen zu Arbeiten der Kleinkunst aus seiner Englischen Zeit und endlich auch einen meisterhaften Holzschnitt des Apostels Paulus*) mit Schwert und Buch, in einer Nische mit ionischen Pfeilerkapitellen und dem Schmuck niederhängender Gewinde stehend, welche völlig mit dem „Gehäus“ auf dem Erasmus-Blatte übereinstimmt.

In der damaligen Literatur des Vaterlandes besteht neben der humanistischen auch die volksthümliche Richtung ungeschwächt und in ganzer Frische fort, und so bietet sich auch für den Maler gerade da, wo er der Literatur dient, Veranlassung, das volksthümliche Element in der Kunst zu pflegen. Martin Schongauer und seine Zeitgenossen hatten, wie wir schon sahen**), das Sittenbild, die eigentlich genrehafte Darstellung, gepflegt die zwar im Gemälde immer noch nicht auftreten durfte, — dies blieb der religiösen Kunst ausschließlich vorbehalten — aber dafür im Kupferstich und im Holzschnitt seine Stätte fand. Die Schilderung des gewöhnlichen Lebens in den mannigfachsten Situationen und bei den verschiedensten Ständen und Klassen, je mit ihrer Sitte und Art, gewann immer breiteren Spielraum, bis endlich Albrecht Dürer diesen Zweig der Kunst auf eine neue Stufe hebt. Er, welcher für das ganze künstlerische Schaffen seiner Zeit in Deutschland die Gedanken und Motive findet und feststellt, ihm nach allen Seiten hin den Boden bereitet und neue Gebiete gewinnt, fühlt sich von seiner reichen Erfindungskraft gerade auf dies Feld gelockt. Der einhersprengende Kourier, der Liebesantrag, sind zwei seiner frühesten Blätter. Dann sticht er eine Gruppe von Kriegsmännern am Seegestade, eine Dame zu Pferd von ihrem Knappen geleitet, den Marktbauern mit seinem Weibe, den Koch und die Köchin, das prachtvolle Blatt der drei Bauern, die im Gespräch mit einander begriffen sind, den Dudelsackpfeiffer und das tanzende Bauernpaar.

Auch Holbein bewegt sich auf dem Gebiete des Sittenbildes, wozu ihm namentlich seine Entwürfe für den Holzschnitt Gelegenheit bieten. Da kommt zum Beispiel die Seitenleiste eines Buchtitels vor, die sich, mit nicht zugehörigen Stücken kombinirt, im Lateinischen Lucian von 1521 findet, und die, nach den Zeichen J. F. in Frobens Werkstatt geschnitten, unzweifel-

*) Pass. 25. **) Bd. I. S. 25.

haft eine Holbein'sche Erfindung ist*). Es ist die Darstellung einer Geschichte aus dem Leben, wie sie sich täglich ereignen kann, und deren Moral in einer Warnung vor Hoffahrt, Luxus, Müßiggang besteht. Reiche architektonische Umrahmungen schließen jedes der sechs übereinander befindlichen einzelnen Bilder ein, welche die sechs Scenen eines Dramas enthalten, in denen wir jedesmal dieselben Schauspieler auftreten sehen. Da kommt, in der ersten, ein zerlumpter junger Mensch bittend und hülfsbedürftig zu einem Greise, in der zweiten steht der Jüngling als Tabuletkrämer vor uns, während der Greis ihm Lehren ertheilt. Das dritte Bild zeigt die gute Frucht dieser Thätigkeit, der Jüngling tritt seinem Wohlthäter in stattlichem Aufzug mit Hut und Degen vor Augen, so daß dieser ganz erstaunt ist. Im vierten warnt der Alte den Jungen, mit dem vollen Beutel, den er in der Hand hat, nicht leichtsinnig umzugehen. Trotzdem kommt er in der fünften Scene in der kostbarsten Schweizertracht an und steht in höchster Vermessenheit da, während der Alte noch ernster und eindringlicher mahnt. Die sechste Abtheilung zeigt uns das Ende vom Liede; da erscheint der Jüngling ebenso zerlumpt und entblößt wie im Anfang und zerrauft sich das Haar, während sein ehemaliger Freund ihm den Rücken wendet. Alles ist lebendig und treffend erzählt.



Namentlich in seinen Schilderungen aus dem Treiben und Sichgehaben des Landvolkes zeigt Dürer eine Fülle kräftigen und derben Humors. Auf eben diesem Gebiet bewegt sich nun auch Holbein mit besonderem Glück. Ein Bauerntanz, wie er ihn ähnlich an ein Baseler Haus gemalt**), kommt auch in Holzschnitten vor. Er bildet die untere Leiste eines Foliotitels***)

*) Nicht in Pass. Nr. 102 a. **) Vrgl. B. I. S. 290. ***) Pass. 99, 100.

den wir in vielen gelehrten Büchern, medicinischen wie geschichtlichen, wiederfinden. Zwei Seitenleisten mit Kindern, die an Bäumen emporklettern, und die in unserer Abbildung gegebene obere Leiste gehören dazu: Der Fuchs, der die Gans gestohlen hat, und nun von Bauern verfolgt wird. (S. d. Abbildung.) Mit ganzer Kraft, wie jene unten tanzen, laufen diese, Bursche und Dirnen, mit Sichel und Stecken, Dreschflegel und Spieß, Rechen und Mistgabel bewaffnet, und der Alte vom Dorf, von einigen Vertretern des in Aufregung versetzten Federviehhofes umgeben, kommt mit seinem guten Rath hinterdrein. Wie köstlich in ihrer Derbheit und Lebenswahrheit sind diese kurzen, gedrungenen Gestalten mit den großen Köpfen gegeben! Keine Bauernkirmeß eines späteren Niederländers kann diese flüchtig hingeworfene Composition an Frische, kerniger Laune und charakteristischer Treue übertreffen. Dabei ist der Metallschnitt, offenbar aus der Werkstatt Frobens, keine glänzende Leistung, sondern giebt die Absichten des Malers nur in groben Zügen wieder.

Auf einem kleineren Titel[1]) entspricht einem Bauerntanz die Darstellung eines Kinderreigens, der von zehn allerliebsten Knaben zum Trommellaut geschlungen wird. Ein ähnlicher Reigen, nur von acht Kindern, kommt als Gegenstück eines Tritonenzuges[2]) vor. Auch hier diese kühne Ausgelassenheit und zugleich diese Schönheit in der Bewegung.

Die Kinderwelt und Bauernwelt finden endlich ihren eigentlichen Spielraum in Initialen, mit welchen die Baseler Drucker ihre Bücher zu durchstreuen liebten. Obwohl Holbein auch ein Alphabet mit biblischen Darstellungen erfunden hat[3]), so ist es doch der Humor, den man am liebsten an dieser Stelle spielen läßt, und der durch solche Gelegenheit auch bei den ernsthaftesten Büchern Eingang gewinnt. Vollständig ist die Folge von vierundzwanzig Buchstaben mit der Bauernkirmeß[4]) vorhanden, die man auf schönen Probeblättern in Basel und Dresden vereinigt sieht. Vier davon sind in diesem Bande copirt und bei den Capitelanfängen verwendet. Bei A zwei aufspielende Musikanten, von B bis K die tanzenden Paare in immer neuen Wendungen und kühnster Bewegung. Bei L folgt das zärtliche aber nicht gerade sehr züchtige Schäferstündchen eines Pärchens. M zeigt uns einen Streit zwischen Burschen, die mit ihren Schwertern gegen einander losschlagen, bei O wird ein junger Bauer, der

---

[1]) Pass. 101. [2]) Pass. 85. [3]) S. unten S. 72. [4]) Pass. 4.

ein Mädchen hält, von seinem Nebenbuhler aus einem Gefäß übergossen. P zeigt einen Burschen, der seiner Dirne den Kübel zum Trinken vorhält. R und S bringen Scenen, bei welchen die ausgelassene Laune höchst natürliche Vorgänge, auf deren nähere Beschreibung wir verzichten müssen, illustrirt. Allerliebst ist V mit dem Kegelspiel. Die schwierigsten Verkürzungen sind glücklich durchgeführt. Bei W folgt der Heimritt von der Kirmeß; hinter dem Bauern sitzt sein Weib auf dem Gaule. X zeigt die üblen Folgen des lustigen Tages, den Arzt in der Bauernstube. Gruppen spielender Bauerjungen machen bei Y und Z den Beschluß.

Ebenso anmuthig ist ein Kinderalphabet, das in Drucken von Cratander vorkommt und von dem ebenfalls das Baseler Museum die vollständigen Probedrucke bewahrt*). Spielende, musicirende, tanzende Knaben (A, B, D—F, S), Buben, die sich balgen (G), bei den Haaren zausen (C), einander überlegen (V), Rad schlagen (K), auf einander reiten (H), am Brunnen planschen (N und Y), auf Steckenpferden gegeneinander turnieren (I). Bei R prügelt ein kleiner Knabe die Katze, welche einen Vogel im Maule hat. Höchst ergötzlich ist L: ein kleiner Hemdenmatz hofirt, ein zweites Knäblein weist mit dem Finger auf die Bescherung. Hier wie bei dem vorigen Alphabet, scheint der Schnitt von Lützelburger zu sein. Bei dem kleinen Umfang von kaum 8 Linien im Quadrat ist die Feinheit der Ausführung im höchsten Maße zu bewundern. Holbein erinnert an Raffael, wo er Kinder darstellt.

Im Berliner Museum ist ein Probeblatt mit 111 Initialen verschiedener Art und Größe, zum Theil ohne Zweifel Holbeins Erfindung, der Schnitt aus Frobens Werkstätte. Sämmtliche Buchstaben findet man in den mannigfaltigsten Baseler Drucken wieder. Offenbar ist es dies Blatt oder ein ähnliches, welches im Amerbach'schen Verzeichniß mit den Worten „Alphabetum cum pueris triplex animalculis floribus“ und dem Zusatz: „muthmaßlich Holbein“ aufgeführt wird, aber im Baseler Museum nicht vorhanden ist. Initialen mit Blumen und Thieren sind auch darunter, und den Anfang machen drei nicht ganz vollständige Kinderalphabete. Eins enthält wieder Kinderspiele**), aber etwas größer als die eben beschriebenen Buchstaben, etwa 10 Linien im Quadrat. Manche hübsche neue Motive kommen darunter vor, namentlich das X ist sehr anmuthig: Zwei

*) Pass. 5. **) 5 b.

liegende Knaben, der eine mit päpstlicher, der andere mit kaiserlicher Krone, ein dritter, auf ihnen sitzend, spielt die Themis, mit Schwert, Waage und verbundenen Augen. Das zweite [1]), etwa 9 Linien im Quadrat, auf weißem Grunde, während sonst der Grund schraffirt zu sein pflegt, enthält Kinder paarweise oder einzeln und zum Theil geflügelt, bei M zum Beispiel einen ganz reizenden, sitzenden Flügelknaben. Das dritte etwas größere Alphabet [2]) (etwa 13 Linien im Quadrat) bei dem nur A und B fehlen, ist in der Erfindung besonders geistreich und originell; es sind Kinder, welche die verschiedensten Gewerbe und Beschäftigungen des Lebens betreiben. Wir sehen sie spinnen, schmieden, kochen und backen, sie treten als Maurer und Zimmerleute, Tischler, Böttcher, Gerber, als Müller und Fischer, als Maler und Steinmetzen, Bader, Musikanten auf. Einige Buchstaben vertreten auch das Kriegsleben und den Landsknechtenstand: gewaffnet und mit Federhüten angethan würfeln ein paar Knaben auf einer Trommel (M); ein andermal (bei P) lädt ein Knabe die Kanone, während ein zweiter in das Horn stößt. Ergötzlich ist endlich auch das W, ein Kind, das mit Talar, Doctorhut und großem Augenglas auf der Nase den glasbeschauenden Arzt spielt, während ein zweiter sich mit Arzneibüchsen zu schaffen macht und ein dritter in Büchern nachschlägt.

Von der Größe dieses letzten Alphabets ist ein häufig vorkommendes A mit einem polnischen oder moscovitischen Reiter [3]), stürmisch einhersprengend, mit Filzhut, einem krummen Säbel, einer eingelegten Lanze, an der eine kleine Fahne weht, wie sie die heutigen Ulanen tragen. Theile eines oder mehrerer Alphabete von 7 Linien im Quadrat, die in Cratanders



Cyprian wie in Adam Petri's Neuem Testament vorkommen, lassen eine Köchin bei ihrer Arbeit (E), einen Klausner (P), einen spielenden Dudelsackpfeifer (H), einen Hausirer mit seinem Hunde (V), außerdem verschiedene Buchstaben mit Landsknechten und Liebesscenen sehen [4]). Unter verschiedenen Griechischen Initialen ist namentlich ein großes Δ mit einer bacchischen Scene bemerkenswerth. Ein aufgeschwemmter Silen oder Bacchus sitzt auf einem Schwein; ein Faun,

---

[1]) 5 c. [2]) 5 a. [3]) 5 m. [4]) 5 n.

von Gestalt ein schlanker Jüngling, reicht ihm die Weinschale dar[1]). Der Stil der Zeichnung stimmt völlig mit den liegenden Figuren am Gehäus des Erasmus und mit den Zwillingen unter den Thierkreis-Bildern überein.

Zahlreich und mannigfaltig sind die Initialen mit Ornamenten und Blumen[2]), oder mit den verschiedensten Thieren[3]) — darunter ein D mit einem hockenden Bären, ferner ein N mit einem Löwen und der Unterschrift I. F. 1520. Es kommen auch Anfangsbuchstaben mit kleinen Stillleben[4]), wie aufgehäufte Krüge und Schüsseln (Q), Musikinstrumente (I), Waffen und Harnische (J und P), Leuchter, Tiegel und anderes Handwerkszeug (R), bei denen man an Holbein denken möchte, vor. Zahlreiche Buchstaben eines höchst merkwürdigen Alphabetes sind in der Utopia des Jahres 1518, sowie im Tertullian zu finden: Landschaften und architektonische Ansichten, nur wenige darunter mit nordischen Giebelhäusern, Mauern und Thoren, die meisten aber mit Italienischen Motiven: Gebäude von Römischem oder Renaissancecharakter, freie Säulenstellungen, Bogenhallen, Durchblicke durch gewölbte Räume, reich verzierte Frontispize und Nischen, und landschaftliche Blicke, die, wenn auch noch so flüchtig angedeutet, unverkennbar südlichen Charakter zeigen[5]).

Der Schnitt dieser Buchstaben ist freilich mittelmäßig, aber sie sind geistreich entworfen, und es spricht sich eine Auffassung der landschaftlichen Natur und der architektonischen Scenerie darin aus, die nicht in das Phantastische geht, wie das bei Holbeins Zeitgenossen in Basel, namentlich bei Urs Graf zu finden ist, sondern in schlichten Zügen das Wirkliche festzuhalten sucht. Ob Hans Holbein oder vielleicht eher Ambrosius der Urheber ist, läßt sich kaum entscheiden. Wir finden hier denjenigen Geschmack, welcher beiden gemeinsam ist. Am entschiedensten ist die Uebereinstimmung mit einem Titelblatt des letztern, dem vorhin[6]) erwähnten Holzschnitt mit den Bildern von der Weibermacht. Diesen Initialen, so unscheinbar sie sind, liegen jedenfalls Reiseskizzen und Erinnerungen von einem Ausfluge auf Italienisches Gebiet zu Grunde.

Von den schönsten Initialen die Holbein erfunden hat, dem Todes-Alphabet, werden wir später reden. Jetzt wollen wir nur noch eine andere Gattung von Bücherholzschnitten nennen, für welche Holbein Entwürfe gemacht hat, die Signete der Buchdrucker.

---

[1]) 5 p (Vgl. die Abbildung). [2]) 5 g—l. [3]) 5 g—l. [4]) 5 l. [5]) Amb. Holbein 19. [6]) S. 26.

Unter den zahlreichen Signeten des Froben — ein von zwei Händen gehaltener, von einem Schlangenpaar umschlungener Stab, auf dem eine Taube sitzt, als Mahnung an das biblische Gebot, klug wie die Schlangen und sanft wie die Tauben zu sein —, möchten wir keins für Holbeins Erfindung halten. Das gefälligste darunter [1]) zeigt dies Symbol auf einem Schilde, welchen zwei Flügelknaben halten, während zwei andere Kinder, kühn im Motiv, doch mißglückt im Schnitt und wohl schon in der Zeichnung, unten lagern. Aus dem stattlichen Portal, welches das Ganze umschließt, blickt man in die Ferne mit steilen Schweizer Gebirgen hinaus. Diese Composition aber scheint uns eher dem Ambrosius Holbein anzugehören als dem Hans, dem sie beigemessen wurde. Die architektonische Einfassung ist völlig übereinstimmend mit derjenigen, welche das Wappen von Basel auf des Ambrosius eben erwähntem und beschriebenem [2]) Titelblatt umschließt, und das Zeichen, welches ein zwischen Blattgewinden niederhängendes Täfelchen zu enthalten scheint, kann noch am ehesten, wie ebendort, ein im Schnitt etwas verdorbenes umgekehrtes Monogramm AH sein.

Von Hans Holbein rühren aber einige unter Valentin Curio's Zeichen, der die Tafel des Parrhasius führt, her. Die Hand, die auf einer Tafel eine feine gerade Linie zwischen zwei anderen zieht, wird in dem besten von einem zierlichen Schilde mit eingravirtem Blattornament umschlossen [3]). Cratander hat die Göttin der Gelegenheit zum Symbol, die nackt, mit flatterndem Haar, geflügelten Füßen, ein Messer in der Hand, auf der Kugel schwebt, von einem eleganten Schild umschlossen [4]). Bebelius Zeichen ist ein Palmbaum, zwischen dessen Zweigen eine schwere Last, eine Art großen Deckels, welcher sie herabdrückt, gelegt ist [5]); ein anderes Exemplar, ohne die schildartige Umrahmung des vorigen, zeigt unter diesem Deckel noch einen nackten Mann, welcher sich mit Händen und Füßen des Druckes zu erwehren sucht [6]). Thomas Wolff führt das Bild eines Philosophen in Gelehrtentracht, der aus einer Thür tritt und den Finger, Schweigen anbefehlend, an die Lippen legt, mit der Beischrift Digito compesce labellum [7]). Daß dies nicht sein eigenes Porträt ist, wie gewöhnlich behauptet wird, geht schon daraus hervor, daß die Gestalt hier bartlos, gleichzeitig aber auf dem Titel zu Wolffs Neuem Testament [8])

---

[1]) P. 130. Vgl. Ambr. Holb. 17. [2]) S. 26, 37. [3]) P. 141. [4]) 142 a (Nicht in Pass.) [5]) 138 a (Nicht in P.) [6]) P. 138. [7]) P. 59, 60. [8]) Pass. 69. Vgl. S. 43 ff.

bärtig erscheint. Matthias Bienenvater oder Apiarius in Bern bedient sich, in Andeutung seines Namens wie seiner Vaterstadt, eines von Bienen umschwärmten Bären, welcher den Baum erklettert, um Honig zu suchen*). Ein ähnliches Spiel mit dem Namen wird bei dem Signet des Christoph Froschover in Zürich getrieben, für das Holbein drei abweichende Compositionen gemacht hat**). Froschover leitet seinen Namen von Frosch und auf ab; darum giebt das eine Bild die Frösche auf einem Baume, die beiden andern eine Kindergestalt auf dem Frosch. Auf dem ersten klettern die Thiere an einer Weide empor; im Hintergrunde eine prachtvolle Landschaft mit Hügeln und freundlichen Bauerhäusern; zarte Renaissance-Ornamente bilden den Rahmen. Es ist ein vollendet schöner Schnitt, wie ihn nur Hans Lützelburger machen konnte. Die beiden anderen Blätter stehen diesem nicht viel nach. Auf dem größeren derselben reitet ein hübsches Knäblein, den Kopf zurückwendend, auf einem colossalen Frosch, welchen kleinere Frösche umgeben; fern zeigt sich der Zürcher See, auf dem ein Segelbot schwimmt und an dessen jenseitigem Ufer freundliche Ortschaften am Fuß der Hochgebirge liegen. Das kleinere Blatt zeigt gleichfalls einen reitenden Knaben, welcher die Hand erhebt, um sein Thier anzutreiben; im Hintergrunde eine Berglandschaft mit hochgelegener Burg. Diese drei Compositionen erfreuen durch die treue Naturbelauschung und den liebenswürdigen Humor.

---

*) P. 133, 134. **) P. 135, 136, 137.

II.

Holbein und die Reformation. — Holzschnitt-Illustrationen zu Luthers Uebersetzungen der biblischen Schriften. — Zwei Ausgaben des Neuen Testaments bei Adam Petri. — Th. Wolff's Neues Testament. — Der Titel mit Lützelburgers Zeichen. — Die Bilder zur Offenbarung. — Holbeins Stellung zu den Dürer'schen Compositionen. — Petri's Altes Testament. — Andere Titel-Holzschnitte biblischen Inhalts. — Christus unter der Kreuzeslast. — Die Bilder des alten Testaments. — Ihre Entstehung und ihr Erscheinen. — Holbein und Lyon. — Bourbon's Verse. — Verhältniß der Bilder zu den religiösen Zuständen. — Die Blätter in künstlerischer Hinsicht. — Initialen aus dem alten Testament. — Satirische Blätter aus der Reformationszeit. — Der Ablaßhandel. — Christus das wahre Licht. — Eine Handzeichnung in Erlangen.

Bereits früher machten wir Andeutungen über das Verhältniß, in welchem Holbein zur Reformation steht. Dieses lernen wir am besten und deutlichsten ebenfalls durch seine Entwürfe für den Holzschnitt kennen. Durch dieses Mittel tritt der Künstler mit der Literatur nach allen Richtungen hin in Beziehung, wie mit der humanistischen so auch mit der religiösen. Froben vor allen Andern war der Verleger, welcher die klassische Literatur pflegte, hier kamen die Ausgaben Römischer Schriftsteller und Poeten, die Lateinischen Uebersetzungen Griechischer Autoren, die Schriften des Erasmus, sowie seiner Freunde und Mitstrebenden heraus. Zwei andere Drucker, an erster Stelle Adam Petri, den wir schon*) als den „kunstreichen" kennen lernten, an zweiter Stelle Thomas Wolff, beginnen unmittelbar nach dem Auftreten Luthers mit solchen Publikationen vorzugehen, welche zu der neuen religiösen Richtung in

*) S. 29.

Beziehung stehen; bei ihnen kommen die Schriften Luthers, Oecolampad's und anderer Reformatoren sowie die neuen Uebersetzungen der Bibel heraus. Luthers Schriften namentlich sehen wir zu Basel in größter Vollständigkeit und unmittelbar nach den Wittenberger Drucken erscheinen.

Wie die Reformation in Basel seit dem Jahr 1521 Fuß zu fassen begann, wie zwar ihr erster Prediger Röblin nicht durchdrang, aber nach ihm Wissenburger und Oecolampad besseren Erfolg hatten, bis endlich im Rathe selber die reformatorische Partei die Oberhand gewann, haben wir früher berichtet *). Ganz zur selben Zeit, wo Oecolampadius in Basel eintraf, im December 1522, gesellt sich dem Lehrer der Reformation das Lehrbuch zu. In demselben Monat gab Adam Petri einen Nachdruck von Luthers Deutscher Uebersetzung des Neuen Testaments heraus, die wenige Monate vorher in Wittenberg erschienen war. Petri schenkte dem in Klein-Basel gelegenen Karthäuserkloster einige Exemplare, vermuthlich dem Prior Hieronymus Zscheckapürlin zuliebe, einem der höchstgebildeten Geistlichen Basels, welcher das allgemeinste Ansehen in seiner Stadt genoß. Eines dieser Exemplare war für den Gebrauch der Laienbrüder bestimmt, und enthielt eine interessante handschriftliche Bemerkung des Inhaltes, daß Manches vermuthlich von Luther sich darin befinde, daß aber sehr wenig oder gar nicht Aergerliches darin zu lesen wäre, daß übrigens ein Jeder diese Dinge mit gutem Bescheid erlesen, und nicht weiter darauf bauen solle, als die gemeine christliche Kirche lehrt und hält.**)

Gleich zu dieser Ausgabe in Folio hat Holbein ein schönes Titelblatt***) gezeichnet, auf welchem die Hauptstützen der Kirche unter den Aposteln, Petrus und Paulus, sich gegenüber stehen, Petrus ganz in das große Buch, das auf seiner Hand ruht, versenkt, während Paulus kühn und großartig dasteht, neben dem Buch auch das Schwert zur Hand. Jener erscheint als der Mann beschaulichen Versunkenseins in die heilige Lehre, und dieser dafür als Mann der eingreifenden That. Das wurde gemacht, noch ehe Dürer seine mächtigen Bilder der sogenannten vier Apostel geschaffen hatte, und es ist eine Erfindung, die neben der seinigen bestehen kann. In den Ecken befinden sich die evangelistischen Zeichen, oben das

---

*) Th. I. S. 312. f.

**) Ochs, Gesch. von Basel. V. S. 442. Das Exemplar ist nicht auf der Baseler Bibliothek, wie Herr His-Heusler dem Verfasser mittheilte.

***) Passavant 73.

Wappen von Basel mit dem sogenannten Baselstab und von zwei Basilisken gehalten; INCLYTA BASILEA steht darüber. Unten ist das Zeichen des Druckers angebracht, ein Knabe auf einem Löwen reitend und mit einer Fahne, welche Adam Petri's Monogramm und die Jahrzahl 1523, die also anticipirt ist, enthält.

Am 23. März 1523 richtete der neue Papst Hadrian VI. ein Breve an den Baseler Rath, worin er über die lutherische Ketzerei in Deutschland klagt und den Rath ermahnt, allen Anhängern dieser Richung das Predigen zu untersagen, sowie den Druck aller Bücher Luthers zu verbieten*).

Dennoch erfolgt in demselben Monat ein zweiter Druck jener Folioausgabe von Adam Petri's Neuem Testament, und gleichzeitig, ebenfalls im März, kam eine überaus elegante, schön gedruckte und prächtig ausgestattete Oktavausgabe heraus. Die Hauptmotive des Titels**) sind dieselben wie bei dem Folioblatte; wieder stehen sich Petrus und Paulus, der erste mit einem ganz kolossalen Schlüssel, gegenüber. Die Zeichen der Evangelisten sind sehr schön, und allerliebst ist unten das Kind auf dem Löwen, hinter dem wir eine Fülle von Rosen erblicken. Das feine Blatt ist offenbar ein Schnitt von Hans Lützelburger, der wohl auch den Foliotitel sowie die meisten andern Holzschnitte der Oktavausgabe geschnitten hat. Auch diese sind von Holbeins Erfindung***). Auf der ersten Textseite eines jeden Evangeliums kommt die Gestalt des Evangelisten mit seinem Attribute vor. Matthäus ist mit dem Engel in lebhaftem Gespräch begriffen, und scheint dessen Belehrungen entgegen zu nehmen. Marcus, vom Rücken her gesehen, ist kühn bewegt, und sein Löwe ist meisterhaft aufgefaßt, Lucas finden wir mit Schreiben beschäftigt. Diese drei sitzen in ihren Gemächern vor einer Wand, in welche Gemälde eingelassen sind. Ueber Matthäus befindet sich eine allerliebste Darstellung von Christi Geburt; Maria kniet vor dem Neugeborenen und Joseph macht unterdeß mit äußerster Sorgfalt Feuer an. Ueber Marcus ist Christi Auferstehung, über Lucas der Heiland am Kreuze zu sehen. Johannes sitzt im Freien und schaut begeistert gen Himmel, wo ihm Christus in seiner Glorie erscheint.

Die Apostelgeschichte wird durch die Ausgießung des heiligen Geistes eröffnet. Vor dem Römerbrief steht der lehrende Paulus, im Profil, das

*) Ochs, V. S. 447 fg.

**) Passavant 74.

***) Passavant 17 — 24.

Schwert unter dem Arm, in einem reichen und prächtigen Portal. Dann kommt die Bekehrung des Saulus sowie das Gesicht des Petrus, welches das 10. Kapitel der Apostelgeschichte erzählt. Das Tuch mit den unreinen Thieren, unter denen die vierfüßigen nur durch Köpfe angedeutet sind, wird von vier Engeln herabgelassen, Petrus kniet mit lebhafter Geberde davor, während oben Gott Vater herabschaut und mit ihm zu reden scheint, ein ganz dramatisch aufgefaßter Vorgang. Dann ist hier der Reichthum wie die Mannigfaltigkeit der Initialen, die aber niemals biblischen Inhalts sind, besonders groß. Da kommen spielende Kinder in mancherlei Situationen, Centauren und Satyrn, ein Papagei mit seinen Jungen, ein Geier mit seiner Beute vor. Anfangsbuchstaben noch kleineren Umfangs zeigen Blattornamente, Blumen oder Thiere, darunter ein Stachelschwein (A). Dann sind ein H mit einem Dudelsackpfeifer, ein V, schreitender Landkrämer mit Hund, ein D, Bauernweib mit Rechen, ein zweites D, sitzender Trommler, ein J, Triton und Nymphe, mit einander scherzend, besonders beachtenswerth *).

Im nämlichen Jahre gibt auch noch ein zweiter Baseler Drucker, Thomas Wolff, das Neue Testament nach Martin Luthers Uebersetzung heraus, „klärlich und aus dem rechten grundt Teutscht", wie es auf dem Titel lautet. Luthers Name ist im Buche nicht genannt, aber frisch und feurig klingt, gleich bei den ersten Zeilen der Vorrede, Luthers Redeweise an des Lesers Ohr. Wie „klar durchsichtig" nach Dürers Ausdruck**), wie schlicht aber einschlagend und verständlich spricht er zu Sinn und Herz des einfachsten Mannes, indem er seinen Landsleuten das Evangelium bringt, „auff deutsch, gutte bottschafft, gutte meher, gutte newzeitung, gut geschrey, dauon man singt, saget und frölich ist". Und in eben dieser schlichten, frischen, herzhaften Weise, allen gothischen Zopf bei Seite werfend, redet Holbein's Kunst auf dem Titelblatt***). Dieses ist, wie wenige seiner gleichzeitigen Kompositionen, bezeichnend für die Fortschritte, welche der Künstler in der letzten Zeit gemacht, für die dramatische Bestimmtheit seiner Darstellungen, für die Leichtigkeit, Freiheit und Sicherheit aller Bewegungen und Geberden, dann für seine Meisterschaft in Zeichnung des Nackten. Auch die minder günstigen Eigenschaften seines Stils, wie die etwas zu kurzen

*) Vgl. S. 36.

**) Im Tagebuch der Niederländischen Reise.

***) Passavant 69.

Figuren mit großen Köpfen, nimmt man hier wahr. In Mitten der oberen Querleiste tauft Johannes den Heiland, der im Jordan steht, und wie gewöhnlich harrt seiner am Ufer ein Engel mit den Kleidern. Rechts und links hiervon die vier Evangelisten-Zeichen, lebhaft bewegt, als wären sie eben in Sturmeseile genaht. Die Klauen der Thiere ruhen auf Büchern; auch der Engel des Matthäus hat ein Buch in den Händen. Die übrigen Bilder sind aus der Apostelgeschichte entlehnt. Unten das bekannte Signet des Druckers Thomas Wolff, der zum Schweigen ermahnende Philosoph, welcher in einer Nische steht, rechts davon das Gesicht des Petrus, vor welchem zwei aus Wolken hervorkommende Hände das Tuch herablassen, welches allerlei unreine Thiere, „vierfüßige Thiere der Erde, und wilde Thiere, und Gewürm und Vögel des Himmels" birgt. Links Sauls Bekehrung, der in Deutscher Reitertracht, gestiefelt und gespornt, mit dem Pferde gestürzt ist. Das Entsetzen bei Mann und Roß ist meisterhaft dargestellt. In der Höhe aber keine himmlische Erscheinung, nur ein Blitz, der zwischen Wolken flammt, denn in der Bibel ist nur von der Stimme, die Saul hört, und dem Licht vom Himmel, das ihn plötzlich umleuchtet, die Rede. In der Ferne stehen ein paar Gefährten, „erstarret", wie die Erzählung meldet, „denn sie hörten eine Stimme und sahen niemand". Solche durchgehende Schrifttreue bis in den kleinsten Zug ist die Eigenschaft aller Bibelbilder Holbeins. Nicht wie es Brauch war in der kirchlichen Kunst schildert er die Dinge, sondern wie er nach eigenem Lesen und Prüfen des Textes sie sich vorstellt. Das gilt freilich mehr oder minder von den Kunstschöpfungen der ganzen Epoche, namentlich denen Dürers, trifft aber bei Holbein doch noch weit entschiedener und rückhaltsloser ein.

Die Seitenleiste rechts zeigt Paulus auf der Insel Melita, wie er einen Reiserhaufen herbeibringt und die Otter, welche ihm dabei an die Hand gefahren war, ins Feuer schleudert, zur Verwunderung der Umhersitzenden, ohne daß ihm Uebles widerfährt. Im Hintergrund das vorhergehende Ereigniß des Schiffbruches, auch dies treu nach des Lucas Bericht: „das Vordertheil blieb fest stehen, aber das Hintertheil zerbrach von der Gewalt der Wellen". Dieses Bersten des Schiffes ist ziemlich naiv veranschaulicht; so etwas mochte eben Holbein nicht gesehen haben. Was er aber gesehen hatte, stellt er in überraschender Lebenswahrheit dar, so die sich ins Wasser stürzenden, schwimmenden, das Ufer erkletternden Menschen.

Auf der Leiste links sehen wir den Kämmerer der Mohrenkönigin entkleidet in einem flachen Wasser knien, während Philippus ihn tauft.

Gerade hier ist die nackte Gestalt vortrefflich, und alle einzelnen Motive — wie die Haltung des taufenden Diakonen, der, ebenfalls mit einem Fuß im Wasser stehend, die Gewänder, daß sie nicht naß werden, mit der Linken emporzieht — sind meisterhaft dem Leben abgelauscht. Im Hintergrunde wieder der vorhergehende Moment. Der Maler zeigt uns den ganzen Reisezug des Kämmerers, was er bei dem hohen schmalen Raum dadurch möglich macht, daß er ihn auf absteigender, von Laub- und Nadelholz beschatteter Straße gerade auf den Beschauer zukommen und eine Wendung machen läßt. Es ist ein vierrädriges Planwägelchen, bespannt mit zwei Pferden, eines vor dem andern; auf dem zweiten sitzt der Reitknecht; so mochte damals in Deutschland reisen, wer das bequeme Fahren dem gebräuchlicheren Reiten vorzog. Philippus tritt eben an den Wagen und beginnt mit dem Insassen das Gespräch.

Auf der unteren Querleiste, an dem Schemel, auf welchem Petrus kniet, steht Lützelburgers Zeichen*). Dieser zeigt hier eine Meisterschaft, die nur er selbst in einigen späteren Arbeiten übertrifft. Aber nicht nur die Arbeit des Formschneiders und die malerische Darstellung verdienen Bewunderung, auch der Gedankengang, der sich in dem Ganzen ausprägt, ist hoher Beachtung werth. Oben die Weihe des Erlösers zu seinem Werk, und nun ringsum eine Darstellung von der siegreichen Macht seiner Lehre. Sie überwindet die Befangenheit der Anhänger, wie den Widerstand der Feinde, die sie zu Bekennern macht, sie schirmt die Getreuen in Gefahr und Noth und zieht mit überzeugender Kraft die Menschen fernster Länder in die Gemeinschaft der Christen hinein. Was hier vom Urchristenthum verkündigt wird, das — hofften der Künstler und die ihn verstanden — sollte sich nun auch an der neu gereinigten Lehre des Herrn bewähren.

Dasselbe Buch aber birgt nebst dem Titel noch einen andern Schmuck, bei welchem Holbeins Erfindung unverkennbar ist, mag auch die Ausführung minder gut, der Formschnitt meist mittelmäßig und in einigen Fällen ganz roh sein, einundzwanzig Holzschnitte aus der Offenbarung Johannis**). Diese sind namentlich deswegen interessant, weil sie uns Holbein auf demselben Gebiet zeigen, auf dem Albrecht Dürer sich bewegt hatte. Dessen erstes Hauptwerk war seine Folge von großen Holzschnitten zur „heimlichen Offenbarung Johannis" gewesen. Diese Visionen, die jeder

---

*) Vrgl. S. 9. **) Passavant 149.

sichtbaren Gestaltung spotten, hatte er in Bildern festzuhalten, das Unsagbare zu sagen versucht. Zur wahren Klärung, zum wirklich malerischen Erfassen und Darstellen der Dinge war er niemals durchgedrungen, aber eine wunderbare Größe der Conception, eine hinreißende Gewalt der Einbildungskraft hat er in den Bildern gezeigt. Jeder Nachfolgende, und auch der Selbständigste, wenn er sich jetzt auf demselben Stoffgebiete bewegte, konnte sich der Einwirkung dieser Kompositionen nicht entziehen.

Wie nun Holbein diesen Einfluß erfährt, ist in hohem Grade interessant zu beobachten. Daß Dürers Blätter aller Art, die durch ganz Deutschland gingen, auch ihm bekannt waren, ist selbstverständlich. Seinen Bruder Ambrosius sahen wir in einem kleinen Gemälde den Christus aus Dürers Titel zur großen Passion entnehmen*) Bei Hans Holbein ist es dagegen im Allgemeinen überraschend, wie wenig er sich an Dürer anzulehnen pflegt; so sind namentlich seine Bilder aus Christi Leidensgeschichte vollkommen selbständig jener Auffassung gegenüber, welche Dürers immer wiederkehrende Erfindungen aus diesem Gebiete beseelt, und welche durch Dürer das Gemeingut fast aller Deutschen Künstler der Epoche, bis an des Vaterlandes fernste Grenzen, geworden ist. Aber bei der Offenbarung steht die Sache anders. Es war Dürer's eigenste schöpferische That, die künstlerische Darstellung dieser phantastischen Visionen überhaupt möglich gemacht zu haben, und so zwingt er alle Folgenden, diese Dinge mit seinen Augen zu sehen. Damit beginnt auch Holbein, aber je entschiedener er sich in den Gegenstand versenkt, desto mehr wird er selbst darüber Herr. In den ersten Blättern steht er ganz unter Dürers Einfluß, aber schrittweise wird er freier, bis in den letzten Darstellungen fast gar keine Spur mehr vom ursprünglichen Vorbilde geblieben ist.

Aber auch bei jenen ersten Blättern ahmt er nicht blos nach, sondern prüft selbst den Bibeltext, und auch hier zeigt sich jene selbst über Dürer hinausgehende Schrifttreue, wie wir sie soeben schon kennen lernten. Gleich beim ersten Blatt, der Berufung des Johannes, sind nicht nur die sieben goldenen Leuchter von Italienisch durchgebildetem, besserem Geschmack, als Dürers krause und verwilderte Gothik, sondern auch die Gestalt, „eines Menschen Sohn gleich" unter ihnen, ist verändert aufgefaßt. Sie sitzt nicht, wie bei Dürer, sondern steht, und Johannes, der bei Dürer

*) Band I. S. 188.

kniet, ist, dem Text nach, niedergefallen „zu seinen Füßen als ein Todter". Auch in den beiden folgenden Blättern, dem im Himmel gesetzten Stuhl, umgeben von den Thieren und den anbetend niederfallenden Aeltesten, sowie in den vier Reitern, dieser wundervollen für alle Zeiten geltenden Erfindung Dürers hat Holbein die Hauptmotive gänzlich von ihm, aber fast alle einzelnen Gestalten sind in Geberde und Ausdruck sein eigen und gewöhnlich weit lebensvoller und individueller als bei dem großen Nürnberger Meister. So ist auf Holbeins zehntem Blatt der Johannes, welcher das Buch verschlingt, der Gestalt bei Dürer, welche ganz unter den Gewandmassen verschwindet, entschieden überlegen, dagegen bleibt hier der Engel mit den Säulenfüßen unter Dürers Erfindung; zum Nachtheil seines Bildes hat ihn Holbein mehr der menschlichen Figur genähert, und, der Beschreibung im Texte folgend, noch reicher ausgestattet; das verträgt diese ganz phantastische Gestaltung kaum. Ueberhaupt kommt Holbein in allen den Fällen nicht nach, wo Dürer nach der Seite des Grandiosen, Phantastischen und Uebermenschlichen das Höchste leistet, so bei den vier Engeln, welche den Winden Halt gebieten; hier erreicht er Dürers großartige Kühnheit nicht, während dagegen der fünfte Engel, der die Knechte Gottes zeichnet, sehr schön und lebendig ist; ferner beim Niederfallen der Sterne, bei der Verehrung der beiden Thiere, der Jungfrau, die dem Drachen entrückt wird, der großen Babel, die, vom Blut der Heiligen trunken, auf dem Ungeheuer sitzt, endlich bei den Engeln, die den vierten Theil der Menschheit tödten. Und bezeichnend ist endlich, daß Holbein derjenigen Darstellung, die Dürers schönste ist, den nie übertroffenen Engel Michael, welcher den Satan mit der Lanze niederwirft, ganz aus dem Wege ging.

Holbeins Vorzüge aber zeigen sich wieder in anderer Beziehung; er dringt überall auf größere Einfachheit und Klarheit, und wendet, um Anhäufungen zu vermeiden, lieber 21 Blätter auf das, was Dürer in 14 sagt. Sein viertes Blatt, die Seelen der Erschlagenen unter dem Altar ist ganz ausgefüllt durch das, was bei Dürer nur die obere Hälfte des vierten Blattes mit den niederfallenden Sternen einnimmt. Und nur die drei Engel, welche den Märtyrern weiße Kleider austheilen, erinnern hier an Dürers Vorbild; schön und völlig neu ist vorgestellt, wie die Erschlagenen starr daliegen, dann allmälig Leben erhalten, wie Mann und Weib von Engeln bekleidet werden und dann alle ihre Stimmen vereinigen zum Preise des Herrn. Holbein allein gehört sein 8. Blatt, zu Capitel 9,

an, der beim Posaunen des fünften Engels niederfallende Stern, der den Brunnen des Abgrundes aufschließt, und die Heuschrecken mit gekröntem Menschenhaupt, Weiberhaaren, Löwenrachen, gepanzertem Leibe und Scorpionenschweifen, welche nun verheerend auf die Menschen losfahren. Hier zeigt der Künstler, daß auch er bis auf einen gewissen Grad das Dämonische zu geben fähig ist, namentlich wenn kein großes Vorbild ihn leitet und zugleich bedrückt.

Neu sind Blatt 14, Babels Zerstörung, das sehr schöne Blatt 15, der Herr mit der Sichel und unter ihm die Engel, welche das Korn schneiden, die Trauben lesen und in die Kelter thun, dann Blatt 16, das Ausgießen der Schalen des Zornes. Originell und von höchster Lebendigkeit ist das 18. Blatt, die in Flammen aufgehende Stadt, von denen, so Muthwillen mit ihr getrieben, bejammert. Als Könige und Kaufleute werden sie in der Schrift bezeichnet, Holbein aber hat sie größtentheils durch Priester der Kirche ersetzt. Einer, vom Rücken gesehen, rauft sich verzweifelnd das Haar aus dem Haupte, das die Tonsur zeigt, und das Buch mit der verfälschten Lehre liegt neben ihm auf dem Boden. So bricht hier die satirische Laune der Reformationszeit durch.

Die schönsten Erfindungen aber sind Blatt 20 und 21. Die Motive hiezu kommen wohl vereinigt auf Dürers Schlußblatt vor, aber indem er sie trennt, hat Holbein etwas ganz Neues geschaffen, Dürer im Ganzen wie im Einzelnen übertreffend. Wie natürlich stellt sich der Engel an, welcher den Satan, ein trefflich und voll Humor erfundenes Ungeheuer, in den Abgrund verschließt. Und hatte Holbein früher bei Darstellungen, die in himmlischen Regionen spielen, um der Einfachheit willen auf die irdischen Landschaften, die Dürer unten anzubringen liebt, verzichtet, so hält er sich dafür durch den reizenden Fernblick hier und bei dem letzten Bilde schadlos, auf welchem der Engel dem Jünger das neue Jerusalem zeigt. Auf steilem Felsen stehen sie und schauen tief unten die heilige Stadt, die recht mittelalterlich und heimatlich aussieht, und an den Ufern eines Flusses terrassenförmig an Abhängen liegt. Feste Mauern umgürten sie, Thore mit hohen Thürmen und ein stattliches, doppelthürmiges Münster ragen auf; die gekrümmte und überdachte Brücke ist ein Motiv aus Luzern, das auch Holbein sonst im Bilde festgehalten*), und von dorther ist auch der Hinter-

*) Bd. I. S. 217.

grund stolzer Hochgebirge entlehnt. Die Mühle am Fluß und das Boot auf dem Wasser sind ebensowenig wie der ziehende Vögelschwarm in der Höhe vergessen.

Kaum war Luthers Uebersetzung des Alten Testamentes in Wittenberg erschienen, so gab auch schon Adam Petri in Basel einen Nachdruck desselben im Christmond 1523 heraus. Das auf der Baseler Bibliothek befindliche Exemplar dieses seltenen Buches, enthält vor dem ersten Bande wieder eine interessante handschriftliche Bemerkung, die von den Fortschritten der Reformation und dem wachsenden Mißtrauen der Gegner Zeugniß giebt: „Diß buch so da zugehörtt den Carthusern zu minder Basel hat Inen vmb gotswillen geschenckt der erber fürnem meister Adam Petrj Drucker Herr vnd Burger zu Basel. Vnnd Innhaltet die fünff bücher moysj (Das ist den rechtenn waren Vrsprung Vnd Brunnen der heiligenn gschrifft) nüwlich vertüscht. Vnd vß Hebreischer vnd Griechscher sprach in das Hochtütsch den merteil transferiertt. Wie wol vast vil hier Inn funden wirt, besonders in den eygennammen oder wörttern. Die in den altten Biblien gar vil anders stond. Darümb auch gare eben warzunemmen ist, das man sich nit zuuil mit sölcher nüwerung bekönmere, noch den nebenglößlinen zuuil glouben gebe. Wer weißt was darhinden steckt. — Doch wen gott lert, mag nit Irrgon." Die Titeleinfassung ist von Urs Graf, Holbein aber ist der Erfinder vieler Initialen, namentlich mit Thieren und mit Kinderspielen und auch unter den übrigen Holzschnitten des Buches, die von verschiedenen, zum Theil sehr geringen Händen herrühren, sind mehrere sicher von unserm Meister gerissen: die Israeliten, welche stehend und im Reisekleid das Osterlamm speisen, die Söhne Aarons vom Feuer verzehrt, zwei höchst lebensvoll und energisch aufgefaßte Scenen. Ferner, wenn auch im Schnitt geringer, die drei Engel vor Abraham, und Bileams Esel*). Endlich vor allem der große Holzschnitt, der vorn über dem Beginn des Textes steht und den die liebenswürdigste Anmuth der Erfindung und Darstellung auszeichnet**). „Creatio hominis in medio elementorum et coelorum" heißt das Blatt im Amerbach'schen Verzeichniß. Womit sonst als mit einer Darstellung der Schöpfung könnte das erste Kapitel der Genesis eröffnet werden? Und zwar die höchste und letzte That des Schöpfers, die

*) 7 e, f, g, h, nicht in Passavant. **) Pass. 7.

Erschaffung des Weibes ist zum Motiv der Darstellung gewählt. Gott Vater, im langen Königsornat, mit spitzzulaufender Krone, würdigem Ausdruck und langem Bart — wie verschieden von dem Jupiter-artigen Gott-Vater-Typus Michelangelo's und Raffaels! — hebt mit bedächtiger Sorgfalt die zierliche kleine Eva aus der Seite des schlafenden Adam heraus, während ein schäkernder Engel-Knabe den göttlichen Vater am Mantel zupft. Aber auch alle andern, bereits vollbrachten Schöpfungswerke läßt der Künstler uns überschauen, indem er über die gesammte Welt einen Blick aus der Vogelperspective gewährt. In Mitten die Erde, auf welcher der geschilderte Vorgang stattfindet, ein freundliches Eiland, mit Grün bewachsen, von einigen Häschen, Hirsch und Bär belebt und von der Glorie, die Gottes Haupt umgiebt, wie von einer aufgehenden Sonne überstrahlt. Ringsum zieht sich das Meer, ein Wasserstreifen, aus dem ein paar Fische auftauchen, um diesen ein Ring von Wolken und Gestirnen und ganz zu äußerst ein Kranz von anbetenden und musicirenden Engeln, zwischen ihnen, oben, noch einmal der allmächtige Vater, der segnend und gut heißend seine Werke überschaut. In den vier Ecken endlich die großartigen und kühnen Köpfe der vier Winde.

Ein schönes Titelblatt componirte Holbein auch für Bugenhagens Interpretation der Psalmen, die im Jahre 1524 erschien. Es ist ziemlich bekannt, weil es später in Münsters Cosmographey erscheint. Da aber ist der Holzstock schon abgenutzt; man muß einen früheren guten Abdruck sehen, um die ganze Schönheit des Aufbaues zu erkennen. „Freuet euch des Herren, ihr Gerechten, die Frommen sollen ihn schön preisen. Danket dem Herrn mit Harfen und lobsinget ihm auf dem Psalter“ *). — Das ungefähr ist das Motiv der Composition, und David ist, wie billig, der Held des Ganzen. Unten ist er abgebildet, wie er harfespielend und „begürtet mit einem leinenen Leibrock“ vor der Bundeslade tanzt, während seine alte Liebe, Sauls Tochter Michal, von ihrem, mit säulengetragener Kuppel gekrönten Altan verächtlich herabschaut **). Zwei prächtige Gruppen bauen sich an den Seitenleisten auf; links Männer, die auf verschiedenen Instrumenten Musik machen. Mit welcher Empfindung spielt der Eine die Orgel und wie machtvoll stößt der zweite in die Posaune. Ueber ihnen der heilige Heinrich, Basels Patron. Rechts die vier Evangelisten, Jacobus der

---

*) Psalm 33, V. 1 und 2

**) II. Samuelis 6.

Aeltere und Petrus, alle auf Wolken, von einer grandiosen Kühnheit des Aufbaues und der Stellungen, welche an Correggio's Compositionen für San Giovanni in Parma erinnert. Die Mitte der obern Abtheilung nimmt das Lamm Gottes ein, zu seinen Seiten die Vertreter des alten und des neuen Bundes, David und hinter ihm Moses, Christus als Mann der Schmerzen und hinter ihm Paulus. Die Gestalt des leidenden Heilands erinnert an die Auffassung Dürers, die in so zahlreichen Darstellungen verbreitet war.

Andere schöne Titel mit biblischen Darstellungen zu theologischen Schriften sind der von den Aposteln begleitete Heiland, welcher mit ausgebreiteten Armen die Kranken, die Armen und die, so ihr Kreuz tragen, zu sich kommen heißt, 1524 vor einer Schrift von Myconius bei Froschover in Zürich erscheinend [1]); dann die Speisung der Viertausend, seit 1528 vorkommend [2]), eine Composition, bei welcher Holbein seine oft bewiesene Meisterschaft zeigt, eine unabsehbare Menge, voll Leben und Bewegung in sich, mit einfachen Mitteln darzustellen. Endlich ein seit 1523 vorhandener Foliotitel in Metallschnitt, dessen vier einzelne Abtheilungen sämmtlich das Zeichen I. F. tragen [3]). Unten die Apostel, welche nach den verschiedenen Seiten in die Welt wandern, um das Evangelium aller Creatur zu predigen; sämmtlich paarweise, nur Paulus, der dreizehnte, allein. Jeder trägt einen großen Schlüssel; auch das ist eine protestantische Auffassung, bei der wir an des Petrus Wort in einem gleichzeitigen Fastnachtspiel Manuels denken:

„Die schlüssel zum himmel hab ich nicht allein
Christus gab sie allen christen gemein" [4]).

Diese Attribute, sowie die Schriftbänder mit den Namen über den einzelnen Gestalten stören etwas, sonst ist die Auffassung höchst lebendig und wirkungsvoll. Die Seitenleisten werden in den meisten Fällen durch die evangelistischen Zeichen zwischen prächtiger Architektur gebildet. Das Bedeutendste aber ist der obere Theil: Christus als Mittler. Unter einem Bogen, etwas weniger als Halbkreis, erblicken wir in himmlischer Höhe thronend Gott Vater in königlicher Pracht, die Linke majestätisch auf den Erdball legend, in der Rechten das Schwert, vor ihm Christus, in der

---

[1]) Pass. 116. [2]) P. 70. [3]) Pass. 75. [4]) Von 1522, Grüneisen, N. Manuel, S. 384.

Gestalt des Auferstandenen, die Siegesfahne im Arme, mit lebhafter Geberde, die deutlich ausspricht, daß er als Fürbitter dasteht. Und dem Großartigen gesellt sich das Anmuthige bei, in den zahllosen Engeln, welche lauschend, sich auf Wolken tummelnd, oder auf Flöte, Geige, Laute und Posaune musizirend, alle in wundervoller Bewegung, sich um die Hauptpersonen scharen. Eine solche Composition, im bescheidensten Raum so groß gedacht, zeigt, daß dem Meister nur die äußere Gelegenheit, daß ihm nur die Wandflächen und Wölbungen fehlten, um in monumentalen Malereien mit den größten Italienern zu wetteifern.

Auf gleicher Höhe stehen zwei große, in der Literatur fast noch unbekannte Holzschnitte, die wahrscheinlich als einzelne Blätter erschienen sind. Von dem ersten, mit der Einzelfigur des Heilandes, der unter der Kreuzeslast niedersinkt*), ist nur ein Exemplar bekannt, welches Herr His-Heusler im Jahre 1864 unter anonymen Holzschnitten im Baseler Museum fand. Er erkannte darin Holbein und jeder Zug muß dies dem Kundigen beweisen; außerdem kommt mit einem äußern Beweis das Amerbach'sche Verzeichniß zu Hülfe, welches einen „Christus sub cruce recumbens H. H." erwähnt. Hier bewegt sich Holbein ganz auf dem Gebiete Albrecht Dürers, welcher mit seinem kreuztragenden Christus aus der großen Holzschnitt-Passion eine so mächtige Darstellung dieses Gegenstandes gab, daß selbst Raffael sich in einem seiner schönsten Gemälde ihm anschloß. Auch Holbein kann sich den Einfluß seines großen Landsmannes nicht entziehen, aber es ist nicht das einzelne Blatt, sondern der ganze Stil Dürers, welcher hier auf ihn wirkt. Der so völlig von der älteren Tradition und von den künstlerischen Vorgängern abweichende Christustypus, welchen Dürers Bilder zeigen, war dessen eigenste Erfindung und taucht von nun an mehr oder minder in der ganzen Deutschen Kunst auf, blickt uns auch aus dem Holbein'schen Kreuzträger an. Im übrigen steht unser Meister vollkommen selbständig da. Keine Fülle von Figuren, kein Stadtthor aus dem der Zug sich entwickelt und keine freundliche Landschaft wie auf Dürers Holzschnitt finden wir hier. Das sahen wir bei andern Darstellungen der Kreuztragung, den beiden Scenen auf Holbeins Baseler

*) Nicht in P. — 25 a. Photographiert von Braun.

Zeichnungs- und Gemäldefolgen zur Passion. Da aber war noch ein Moment, welcher der Katastrophe vorhergeht, gewählt, noch bewegte sich der Zug in gleichmäßigem Tempo fort, noch wandelte der Heiland aufrecht, so schwer die Last auf ihm ruhte. Hier aber, wo wir Christi Zusammenbrechen unter dem Kreuze vor uns sehen, hat der Maler seine Gestalt allein vor uns hingestellt, ohne alles Beiwerk, auch nur mit leichter Andeutung der Oertlichkeit durch ein Paar Steine am Boden, einen gekrümmten Baum zur Seite und Wolken am Himmel. In die Kniee gesunken, mit der Rechten auf den Boden gestützt, müht Jesus sich, emporzukommen; seine Linke ruht über dem Querholz des schweren Kreuzes, das mit Stricken an seinen Leib gebunden ist. In das Haupt, dessen langes Haar verwildert niederhängt, drückt sich die Dornenkrone. Tiefstes Leid zuckt durch jede Linie des Gesichtes, der Mund ist weit geöffnet, als wollte der Heiland laut aufschreien und hielte gewaltsam den Ton zurück, und die Augen blicken heraus aus dem Bilde, den Beschauer zu bannen und ihm zuzurufen: „Weine nicht über mich!" In edelster Darstellung des äußersten Schmerzes kann man diese Gestalt das Deutsche Gegenstück zum Laokoon nennen. Das plastische Gefühl, mit dem Holbein den Körper sich unter dem Gewande entwickeln läßt, die meisterhafte Modellirung, die aber nicht — wie das oft auf Dürer'schen Zeichnungen und Holzschnitten vorkommt — die Formen runder als rund macht, die einfache Größe bis in die bescheidenste Einzelheit, die schlichte Bestimmtheit der Bewegungen zeigen Holbeins ganze Ueberlegenheit über Dürer in formaler Hinsicht. Die Sicherheit und Klarheit des Schnittes, das hohe Verständniß für die Zeichnung, die technische Behandlung mancher Einzelheiten, z. B. des Haares oder des Bäumchens zur Seite, machen unzweifelhaft, daß dieses Blatt von Lützelburger geschnitten ist, welcher im Formschnitt größeren Formats sich ebenso als Meister ersten Ranges, wie im Feinschnitt, zeigt.

Wahrscheinlich auch ein Unicum ist ein großer, mit acht Stöcken gedruckter Holzschnitt, die Auferstehung Christi, im Ganzen etwa drei Fuß hoch und zwei Fuß breit, der sich im Kupferstichkabinet zu Gotha befindet*). Auch hier tritt uns Holbein's Geist, wenngleich nicht ganz so überzeugend als bei dem vorigen Blatt, entgegen. Wir zweifeln nicht, daß die Erfindung von ihm herrührt, aber es ist uns wahrscheinlich, daß

*) 30 a. — Nicht in Passavant. Zuerst besprochen von J. H. Schneider im Deutschen Kunstblatt 1853 p. 214.

er nur eine kleinere Skizze dazu gemacht hat, die von anderer Hand auf die großen Holzstöcke übertragen worden ist. Gestalten, Köpfe, Verkürzungen erinnern an die gemalten, wie die gezeichneten Passionsscenen in Basel. Die Gestalt des triumphirenden Heilands selbst ist frei und großartig. Auf dem Grabe sitzt ein strahlender Engel; acht Wächter im römischen Kostüm, das wir, naiv vermischt mit Rüstungen aus des Malers Zeit, ja auch auf den Baseler Passionsbildern finden, und das Holbein von Mantegna annahm, sinken oder beben zurück. In der schönen, breit behandelten Landschaft mit der Fernsicht auf die Stadt Jerusalem nahen die drei Frauen mit den Salbengefäßen, in ihre Mäntel gehüllt, im Schatten der Dämmerung hinschleichend; eine scheint den Auferstandenen bemerkt zu haben und zeigt auf ihn hin.

Wenn wir auch eben Holbein und Dürer auf demselben Stoffgebiet zusammentreffen sahen, so sind das doch nur vereinzelte Fälle. Im Allgemeinen schöpft Holbein nicht aus dem Neuen, sondern aus dem Alten Testament, welchem Dürer nur höchst selten einen Vorwurf entnommen hat. So ergänzen die beiden Meister einander und haben zusammen also die ganze Bibel illustrirt. Christi Leben und sein Leiden, die Geschichte der heiligen Jungfrau Maria oder die Legende mancher Heiligen der Kirche ziehen Dürer am meisten an, und indem er solche Gegenstände darstellt, erfindet er für dieselben die ganze Art der Auffassung, welche von nun an alle Künstler, die sich an dieselben Vorwürfe wagen, beherrscht, für ganz Deutschland Geltung hat, ja ihren Einfluß auch noch weiter ausdehnt. Ganz dasselbe thut Holbein mit dem Alten Testament. Auch er hat die Typen, hat die ganze Art der Darstellung und Inscenirung erfunden. Seine Produktionen haften im Gedächtniß des Publikums und der Künstler, in seiner, wie in der folgenden Zeit, und zwar nicht blos in Deutschland, sondern im ganzen Norden, und im Auslande fast noch mehr als daheim. Holbein, das kann man sagen, hat diesen Gegenständen erst die künstlerische Sprache verliehen, die von nun an bei allen Illustrationen des Alten Testamentes fortklingt, sogar bis in unsere Zeit, mögen die, welche sie reden und vernehmen, sich meist auch noch so wenig dessen bewußt sein.

Auch dieses Werk Holbeins steht mit der Reformationsbewegung in Zusammenhang. Die Verbreitung der heiligen Schrift in der

Landessprache streben die Reformatoren in ausgedehntester Weise an, und das Bild geht Hand in Hand mit dem Wort, um die Bibel desto weiteren Kreisen zugänglich und verständlich zu machen. Die Holzschnitte und Kupferstiche Dürers, namentlich seine verschiedenen Passionsfolgen, haben der Bibelübersetzung Luthers im Volke den Boden bereitet, die Bilder des alten Testaments von Holbein schließen sich ihr an und helfen mit an ihrem Werk.

Dieser Geist beseelt die Bilderfolge, mag ihre erste datirte Ausgabe auch nicht früher als 1538, und zwar zu Lyon, im katholichen Frankreich, erschienen sein. Offenbar sind die Compositionen weit früher entstanden. Sie zeigen den Stil und die Behandlung, welche den Arbeiten aus den letzten Jahren vor Holbeins Reise nach England, etwa 1522 bis 1526, eigen ist, der Epoche, in welcher zu Basel die Reformations-Literatur und mit ihr die entsprechende Illustration begann. Daß die Mehrzahl der Bilder schon vor 1531 vorhanden war, wird bewiesen durch Copien nach denselben, welche sich in der bei Froschover in Zürich erschienenen, von diesem Jahr datirten Bibel befinden. Wir hegen aber keinen Zweifel, daß die Holzschnitte schon fertig waren, ehe Holbein im Herbst 1526 die Heimath verließ. Von den Todesbildern läßt sich dieses beweisen, wie wir später sehen werden; die schlagende Uebereinstimmung beider Bilderfolgen aber macht es wahrscheinlich, daß sie gleichzeitig entstanden sind.

Das Baseler Museum besitzt ein Exemplar der ganzen Bilderfolge auf einseitig bedruckten Blättern, welches früher in Basel gemacht sein muß. Hier beginnt die Reihe noch mit dem höchst seltenen Blatt des „Sündenfalls", das zwar im Jahr 1538 noch in der bei Hugo a Porta zu Lyon erschienenen Lateinischen Bibel nach der Vulgata, die fast mit sämmtlichen Holbein'schen Illustrationen des Alten Testaments geziert ist, vorkommt, aber in allen Ausgaben, in denen die Bilder, erst bei den Brüdern Trechsel, dann bei den Brüdern Frellon zu Lyon, gesondert erscheinen, schon in den Historiarum ueteris Instrumenti icones des Jahres 1538, fehlt und durch die vier, nur halb hieher passenden Einleitungsblätter zu den Todesbildern ersetzt wird. Zwei Blätter, die in der Lateinischen Bibel und in der Ausgabe des Jahres 1538 fehlen*), sind bereits unter den Baseler Probedrucken vorhanden. Eins der am ungenügendsten ausgeführten

*) Pass. 1. Nr. 40, 72.

Blätter, „David und Urias" (Nr. 39), kommt unter diesen Probedrucken ein zweites Mal in einem andern Stand vor, mit Mauer, Fenster und Vorhang im Hintergrunde, während sonst die beiden Gestalten allein zu sehen sind und nur eine weiße Fläche zum Hintergrund haben. Diese Andeutung der Oertlichkeit ist indeß so roh und schülerhaft ausgeführt, daß der Künstler vorgezogen haben mag, sie bei der Herausgabe gänzlich wegschneiden zu lassen.

Der Schnitt rührt bei einigen Blättern sicher von Lützelburger her; neben ihm sind aber auch weit untergeordnetere Kräfte verwendet worden, so daß man neben den Meisterwerken der Holzschneidekunst so rohe Produkte findet wie die Blätter zu Joel und Zacharias*), bei denen sich kaum noch erkennen läßt, ob überhaupt eine Holbein'sche Zeichnung zu Grunde liegt.

Die ersten Regungen der Reformation in Basel haben, wie wir sahen, die Bilder hervorgerufen. Nichts Anderes aber, als die veränderte Richtung auf protestantischer Seite, welche sich namentlich in der Schweiz bald geltend macht, hinderte einige Jahre später ihre Publikation. Auf reformirter Seite hatte man vergessen, wieviel die Kunst bei der religiösen Erneuerung mitgewirkt. Der bilderfeindliche Zelotismus erwachte in vielen Gegenden. Schon 1525 und 1526 wurden in Basel von dieser Partei Anschläge auf Bildersturm gemacht, die der Rath nur mit Mühe verhindern konnte**). Die Stimmung der Menge, welche die Kunstwerke in den Gotteshäusern tilgen wollte, war jetzt auch der bildlichen Verzierung religiöser Schriften nicht mehr so günstig wie ehedem. Bald verwandte die Druckerfamilie Petri jene Titeleinfassungen, welche ehemals die Luther'schen Uebersetzungen des Neuen Testamentes und der Psalmen oder die Schriften des Oekolampadius geschmückt hatten, zu des Ptolemäus „Geographia universalis" und zu Sebastian Münsters „Cosmographey". Wahrscheinlich — so möchten wir vermuthen — war es Adam Petri's ursprüngliche Absicht gewesen, spätere Ausgaben seines Alten Testaments in Deutscher Sprache mit dieser Bilderfolge auszustatten, nachdem er schon in der ersten Ausgabe unter zahlreichen, ganz geringen Bildern ein paar Holbein'sche Compositionen gebracht hatte. Dann aber kreuzten die Zeitverhältnisse dies Unternehmen.

*) Nr. 86, 88. **) Vgl. Band I., S. 340.

Schöpfungen wie diese indessen konnten ebensogut außerhalb wie in der Heimat Verständniß und Beifall gewinnen, und so fand sich nach dem Verlauf mehrerer Jahre zu Lyon ein Verleger für sie. Lyon stand mit dem Auslande, namentlich mit Deutschland und der Schweiz, in lebhaften Beziehungen, durch seine Lage ein Schlüssel des Französischen Königreichs und eine Handelsstadt ersten Ranges. Zahlreiche Deutsche Kaufleute waren hier ansässig, Export- und Transithandel treibend und von den französischen Königen mit besonderen Privilegien bedacht*). Kein Kaufherr der Stadt stand in solchem Ansehen als Pirkheimers Schwiegersohn, der Nürnberger Johannes Kleberger, der Fugger Lyons, dort als „Le bon Allemand" bekannt, der Banquier des Königs, dem er große Summen vorschoß, durch seinen Reichthum wie seine Wohlthätigkeit und seinen Gemeinsinn berühmt. Vor Allem standen aber die Buchdrucker Lyons mit Deutschland und namentlich mit Basel in fortwährendem Verkehr. Etwa seit 1472 waren in Lyon Buchdruckerpressen thätig, durch Vereinigung des reichen Barthelemy Buyer mit dem Drucker Guillaume Leroy, der in Deutschland gelernt hatte. Im 16. Jahrhundert war der Wohlstand der Buchdrucker so groß, daß beim Einzug eines Königs mehrere Hunderte derselben in seidenen Gewändern mit ihrem Banner aufzogen; die meisten Drucker aber waren Deutsche**).

Vielleicht hat Holbein sogar Gelegenheit gehabt, persönlich in Lyon Verbindungen anzuknüpfen, die ihm später zum Verwerthen seiner Arbeiten Gelegenheit boten. In einem Briefe des Erasmus an Pirkheimer vom 3. Juni 1524 kommt die offenbar auf Holbein gehende Stelle vor: „Et rursus nuper misi in Angliam Erásmum bis pictum ab artifice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam." „Erst jüngst wieder habe ich zwei Bildnisse des Erasmus von der Hand eines sehr geschmackvollen Künstlers nach England geschickt. Der hat mich auch gemalt nach Frankreich gebracht". Nähere Angaben über den Bestimmungsort des letzteren Bildnisses fehlen, doch sobald von einer Reise des Künstlers nach Frankreich die Rede ist, denkt man zunächst an Lyon, mit dem er später in Geschäftsverbindung stand, das von allen bedeutenderen Städten Frankreichs der Schweiz am nächsten liegt, mit diesen Gegenden den lebhaf-

*) I.—B. Monfalcon, Histoire de la ville de Lyon. Lyon et Paris 1847. I. p. 536 ff. — Ueber Kleberger ebenda 607.

**) Monfalcon I. p. 549 ff., 620, II. 660.

testen Handelsverkehr hatte und dem Maler durch die vielen Landsleute, die er vorfand, die meiste Aussicht auf Erwerb bot. Die Frage, wohin Holbein jenes Portrait zu bringen hatte, wird im fünften Kapitel ihre Erledigung finden und ein Resultat als wahrscheinlich ergeben, welches unsere jetzige Vermuthung über seinen Weg bestätigt.

Deutschen Ursprungs waren auch die Buchdrucker, bei welchen Holbeins Altes Testament sowie gleichzeitig seine Bilder des Todes herauskamen, die Brüder Caspar und Melchior Trechsel, deren Vater Johann Trechsel schon seit 1487 in Lyon gedruckt hatte. Seit 1542 erschien das letzte Werk, seit 1543 das erste ebendaselbst bei den Brüdern Franz und Johann Frellon, deren Geschäft seit 1530 in Blüte stand, und die gleichfalls „unter dem Schilde von Köln" druckten, wie stets auf dem Titel beider Werke bemerkt ist. Vielleicht waren sie schon 1538 die Eigenthümer und die Trechsel hatten nur in ihrem Auftrage den Druck besorgt, denn schon die Vorrede der Bilder des Alten Testamentes aus diesem Jahr ist von einem der Brüder, „Franciscus Frelläus"*) unterzeichnet**).

Damals war Holbein Hofmaler in England und ein weitberühmter Mann. Und so wurde den Bildern des Alten Testaments ein Gedicht des Französischen Poeten Nicolaus Bourbon de Vandoeuvre beigegeben, welcher Holbein aus England persönlich kannte***). Es besteht aus Lateinischen Distichen, in denen der Meister glänzend gefeiert, die höchste Zier seiner Kunst genannt und über die größten Maler des Alterthums gestellt wird. Im Elysium — das ist der Inhalt — beklagt sich Apelles zu Parrhasius und Zeuxis über den lebenden Maler, durch welchen ihr Ruhm jetzt völlig verdunkelt werde:

„Holbius est homini nomen, qui nomina nostra
Obscura ex claris ac prope nulla facit."

Auch sonst hat Bourbon unsern Meister mehrfach gefeiert. So steht in der gleichzeitig erschienenen neuen Auflage seiner Gedichtsammlung „Nugae" das Epigramm:

---

*) Bald so, bald „Frellonius" lautet die Lateinische Endung.

**) Ueber die Trechsel und die Frellon: Breghot du Lut et Pericaud aîné, Biographie Lyonnaise. Paris & Lyon 1839. — (Pernetti), Recherches pour servir à l'histoire de Lyon. Lyon 1757. I. p. 366.

***) Davon später.

„Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
Accersat a Britannia
Hansum Vlbium et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliae.“

Dieser Reperdius, welchen der Dichter etwas voreilig als würdigen Nebenbuhler einem Holbein an die Seite stellt, ist der Kupferstecher Reverdino*). Er soll aus Padua stammen, doch von seinem Leben wissen wir nichts, auch sein Vorname „Georg" wird nur durch diese Verse festgestellt, während die Bezeichnung seiner Stiche blos die beiden ersten Buchstaben desselben zeigt. Auch für seinen Aufenthalt in Lyon giebt es keine weitere Quelle, doch ist dieser um so erklärlicher, als Reverdino meist nach einem der in Frankreich thätigen Italiener, Primaticcio, stach. Daß er somit einer der Ersten war, welche in Frankreich den neuen Italienischen Geschmack verbreiten halfen, mochte auch der Grund sein, daß ihn der Poet über Gebühr schätzte.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß Holbeins ganz von protestantischem Geist beseelte Blätter, als sie jetzt zu Lyon an die Oeffentlichkeit traten, gerade der katholischen Restauration willkommen waren. Diese hatte eben vom Protestantismus viel gelernt. Auch auf katholischer Seite gewann jetzt eine strengere Auffassung immer mehr Boden und begann gegen den weltlichen Renaissance-Geist, der gerade in der Hauptstadt der katholischen Welt seine Stätte gefunden hatte, Front zu machen, suchte den Anschluß an Literatur und Kunst des Alterthums als heidnisch in Verruf zu bringen.

Den Holbein'schen Bildern wird vom Herausgeber ein Vorwort mitgegeben, welches dazu ermahnt, der Venus, der Diana und anderer Göttinnen frivole Bilder zurückzuweisen, welche den Geist in Irrthum verstricken und vom rechten Wege ablenken, dafür aber die Aufmerksamkeit diesen religiösen Bildern zuzuwenden, welche das Innerste der heiligen Schriften aufdecken **). Dasselbe hat der Französische Dichter Gilles Corrozet in den hübschen Versen, welche sich dem Vorwort anschließen, ausgesprochen:

Ces beaux portraictz seruiront d'exemplaire,
Monstrant qu'il fault au Seigneur Dieu complaire:

*) Bewiesen von Sotzmann, Kunstblatt 1850, S. 123.

**) Illud imprimis admonentes, vt reiectis Veneris, et Dianae, caeterarumque dearum libidinosis imaginibus, quae animum vel errore impediunt, vel turpitudine labefactant, ad has sacrosanctas Icones, quae Hagiographorum penetralia digito commonstrant omnes tui conatus referantur.

Exciteront de lui faire seruice,
Retireront de tout peché et uice:
Quand ilz seront insculpez en l'esprit,
Comme ils sont painctz, et couchez par escrit.

Donques ostez de uos maisons, et salles
Tant de tapis, et de painctures salles,
Ostez Venus, et son fils Cupido,
Ostez Heleine, et Phyllis, et Dido,
Ostes du tout fables et poesies.
Et receuez meilleures fantasies.

Mettez au lieu, et soyent uos chambres ceinctes
Des dictz sacrez, et des histoires sainctes,
Telles que sont celles que uoyez cy
En ce liuret. Et si faites ainsi,
Grandz et petis, les ieunes et les uieulx
Auront plaisir, et au coeur et au yeulx.

Aus dem Alten Testament haben viele der größten modernen Künstler die Gegenstände zu manchen ihrer Hauptwerke genommen. Nur an Lorenzo Ghiberti's letzte Thüre am Florentiner Baptisterium, an Michelangelo's Decke aus der Sistina, an Raffaels Loggien braucht man zu erinnern. Ebenso begann ein neuer Aufschwung der heutigen Deutschen Malerei mit den Frescobildern aus der Geschichte des Joseph, die Cornelius, Overbeck und ihre Genossen zu Rom im Hause Bartholdi malten. Holbeins Bilder zum Alten Testament waren keine monumentalen Schöpfungen wie die erwähnten, und doch muß man sie, trotz der bescheidenen Art und des kleinen Maßstabes ihrer Ausführung, dem Geist und der Erfindung nach, mit diesen in eine Reihe stellen.

Die heiligen Bücher des Judenthums möchte man mit Homer vergleichen, was ihre Wirkung auf die künstlerische Phantasie betrifft. Welche Fülle naiver und grandioser Poesie, vorgetragen in der schlichtesten und ergreifendsten Sprache! Und alle diese Erzählungen, mögen es Geschichten aus dem Familienleben oder Berichte mannhafter Kriegsthaten sein, haben einen so echt menschlichen Kern, der sie ewig neu bleiben und stets voll

an jedes Herz klingen läßt. Die Personen, welche in diesen Schriften auftreten, sind eben Menschen durch und durch, in ihren Empfindungen und in ihren Leidenschaften, wenn sie handeln und wenn sie fehlen. Voll geben sie sich Allem hin, was sie bewegt, bei ihnen reden Schmerz wie Freude mit dem kräftigsten, ungebrochenen Laut der Natur. Jede That geschieht ganz, und jedes Motiv ist klar und verständlich. Wie vor Jahrtausenden klingen die Geschichten auch noch heute an jedes gesund und naiv empfindende Gemüth.

Dieses echt Menschliche, welches durch die Bücher des Alten Testaments geht, hat denn auch Holbein vorzugsweise angezogen. Niemals läßt er sich von besonderen kirchlichen Voraussetzungen leiten, niemals nähert er sich in der Auffassung denjenigen Künstlern, welche religiöse Innigkeit gleichsam als einen besondern Treffer ausspielen*). Er greift diese Stoffe nicht anders an, als die profanen Gegenstände, die er behandelt, und läßt sich durch nichts leiten, als durch den Geist der Erzählung selbst. Alle auftretenden Personen zeigen jenen gedrungenen Bau, wie Holbein ihn liebt, und der hier freilich im Verhältniß zur Größe des Kopfes mitunter etwas zu kurz gerathen ist. Diese Gestalten sind das völlige Gegentheil von den Menschen des 15. Jahrhunderts, den hagern, überschlanken Figuren in der bizarren, eng anschließenden Tracht, welche die Glieder einzwängt und jede freie Bewegung hindert, und der Haltung, bei welcher sich die vom Tanzmeister eingelernte, gekünstelte Grazie mit dem Eckigen, Ungelenken und Befangenen vereinigt, so daß die Personen in ihrer Erscheinung ganz die Kinder jener Uebergangsepoche voll Schwanken, Unfertigkeit und Zerrissenheit sind. Holbeins Menschen sind moderne Menschen, fertig und selbständig in sich, frei, bequem und entschieden in ihrem Auftreten. Durch ihr Gehen und Stehen, ihre Geberden, ihr Verhalten zu einander geht ein gemeinsamer Zug hin, das Drastische. Dies besitzt Holbein in einem Grade, wie vielleicht kein Künstler, der je gelebt hat. Er weiß, wo es darauf ankommt, Alles in Handlung umzusetzen, eine Handlung, deren voller Inhalt sich dem Auge klar und schlagend offenbart. Immer indeß hält er dabei die nothwendige Grenze inne, durch sicheres Stilgefühl geleitet. Nie sinkt die historische Darstellung in das Genrehafte hinab. Und wie unmittelbar der Künstler auch aus dem Leben schöpft, so bleibt doch stets das Gewöhnliche fern.

*) Der Verfasser entlehnt diese treffende Wendung aus J. Meyer's Geschichte der modernen Französischen Malerei.

Auch das Derbe findet seine Stelle, wo es hingehört, aber auch ihm ist ein schlichter Adel gewahrt. In der Composition scheint sich alles wie von selbst zu geben, und doch wird die feine Berechnung des Meisters erkennen wer sich tiefer in die einzelnen Blätter versenkt. Ueberall bedient sich Holbein der einfachsten Mittel, beschränkt sich auf eine mäßige Zahl von Figuren, von denen aber keine müßig ist. Dazu begnügt er sich auch in Scenerie und Detail, bei Geräthen und Tracht mit dem Nothwendigsten, er, der Sohn eines Landes, dessen Künstler an heiterer, schillernder Mannigfaltigkeit und reichem Beiwerk Gefallen finden, und zugleich selbst ein Meister in der feinsten Ausbildung der Einzelheiten. Landschaften, architektonische Perspektiven und dergleichen sind auch in den leisesten Andeutungen meisterhaft gegeben, ziehen aber das Auge nur da selbständig auf sich, wo dies der Sache entspricht.

Das früh verlorene Eingangsblatt „der Sündenfall", verräth in den nackten Gestalten von Adam und Eva ein tüchtiges Naturstudium, zeigt aber auch, daß unser Künstler kaum Gelegenheit hatte, schönere Formen zu sehen. Eva pflückt gerade den Apfel und das Motiv ihrer Stellung ist vortrefflich; die Schlange, mit gekröntem Menschenhaupt, wie gewöhnlich, steht aufrecht neben dem Baum. Sehr hübsch ist die Umgebung, der lichte Waldesrand und die Thiere, unter denen namentlich ein Häschen und ein Eber in die Augen fallen. Hierauf folgt ein meist unbeachtetes aber höchst merkwürdiges Blatt, Noahs Arche in Regengüssen durch die Wasser treibend, während schon ein Lichtstrahl durch das Gewölk bricht und die Taube mit dem Oelzweig geflogen kommt. Holbein hat hier ein Stimmungsbild mit Beleuchtungseffect und Helldunkel geben wollen. Aber hierin konnte die damalige Holzschnitt-Technik mit ihrer mehr plastischen Manier seinen Absichten nicht entsprechen, während solche Versuche im heutigen Holzschnitt etwas ganz Gewöhnliches sind. Die Einseitigkeiten der älteren Technik zeigen sich außerdem in verschiedenen Blättern bei der Darstellung von Wellen und Wolken, von Feuer und Rauch; dennoch bieten ihre scharfe Bestimmtheit und ihre charaktervolle Schlichtheit solche Vorzüge, daß sie jene Nachtheile vollkommen aufwiegen. An die Landschaft reiht sich ein Genrebild, der Thurmbau zu Babel. Es ist nicht Gottes Strafgericht, nicht die Sprachverwirrung, die wir hier sehen, sondern der Bau selbst, der noch im vollen Frieden vor sich geht. Mitten aus der Stadt mit ihren Thürmen und Giebelhäusern steigt der feste Rundbau, den Strebepfeiler ringsum stützen, empor. Da wird gemauert

und Kalk herbei geschleppt, Steine werden behauen, der Krahn ist in Thätigkeit, Alles zeigt frisches, rühriges Leben. Schließen wir hier, etwas vorgreifend, gleich noch einige Blätter an, in denen nicht einzelne handelnde Charaktere auftreten, sondern die Menschen als Masse wirken und es auf die Gattung, nicht auf die besondere Persönlichkeit ankommt. So Pharao's Untergang im rothen Meer, dessen Wogen unmittelbar hinter den letzten Männern der Israeliten zusammenschlagen. Da sind prächtige Motive unter den Ertrinkenden, und wirkungsvoll, als eine zahllose Menge, zu Fuß, zu Roß und mit den Herden, stellt sich der Zug der Juden dar, der sich am Ufer entlang windet und in die Ferne verliert. Ferner Sesac's Heer, das die goldenen Schilde und die kostbaren Gefäße aus dem jüdischen Tempel entführt. Der Zug, der aus dem romanischen Bogenthor kommt, birgt viele Motive, die an Andrea Mantegna's Triumph des Cäsar erinnern. Dann Sennacheribs Scharen von den Juden in die Flucht geschlagen — ein ungestümes Landsknechtgefecht aus des Künstlers eigener Zeit, an das schön gezeichnete Schlachtbild im Baseler Museum mahnend. Endlich die Juden, die reichbeladen aus der Gefangenschaft nach Jerusalem zurückkehren, das sie vom Bergesabhang überschauen, mit seinen Mauern, Häusern und dem neuen Tempel, dessen Bau bereits beginnt.

Unter den ersten Blättern befinden sich einige einfache, schöne Bilder patriarchalischen Lebens, deren Stimmung vollkommen dem Grundton der biblischen Erzählung entspricht. Abraham, der vor den drei Engeln niederkniet, bärtigen Männern in schlichten Gewändern, nicht mehr geflügelt, wie in Holbeins früherer Composition für Petri's Altes Testament; Sarah, mit aufgelöstem Haar und Turban, wie ein Judenweib des 16. Jahrhunderts, steht lauschend in der Thüre der Hütte. Gleiche Tracht zeigt Rebekka auf einem der folgenden Bilder, da sie Jacob an das Bett des sterbenden Vaters führt. Rührend ist der schwache Greis, der mit einer Hand segnet, mit der andern das rauhe Fell auf dem Arm des Knaben befühlt. Klar prägt sich die bange Spannung über den Ausgang dieser Täuschung bei Mutter und Sohn aus, und zwar in der ganzen Gestalt, denn das Antlitz sieht man kaum. Das weite Bogenfenster aber gewährt einen Blick auf Feld und Busch, worin Esau ahnungslos und hurtig dem Vater das Wildpret jagt. Großartiger ist das vorhergehende Bild, Abrahams Opfer (S. die Abbildung). Aus rohen Steinen ist der Altar aufgeschichtet, denn in der Schrift steht zu lesen, daß Abraham ihn selbst gebaut. Oben,

auf Holz und Reisig, liegt der Knabe Isaak, an Händen und Füßen gebunden. Abraham, eine echte Patriarchengestalt, mit langem Bart und nervigen Armen, reckt, wie wir lesen, schon die Hand mit dem Messer aus, während er mit der andern Hand das Haar des Knaben packt. Höchstes Entsetzen hat Isaak ergriffen, welcher, das Auge starr, den Mund geöffnet, auf den Todesstreich harrt. Da naht mit Sturmeseile der Engel des Herrn, um Einhalt zu thun. Es ist unübertrefflich, wie mit dem gegenwärtigen zugleich der unmittelbar vorhergehende Moment angedeutet ist, wie Abraham den Stahl erhebt und zugleich schon wieder sinken läßt, und wie die innere Bewegung seine ganze Gestalt von Kopf bis zu Fuß durchdringt. Hinten der Widder, der mit den Hörnern im Gesträuch hängt, am Himmel ein



Vogelschwarm, und ganz in der Ferne, nur in wenigen Strichen, und doch mit vollster Sicherheit angedeutet, die beiden wartenden Knechte und der grasende Esel.

Eine prachtvolle Gruppirung zeigt Josephs Verkauf. Unübertrefflich ist das Daliegen des Schlafenden bei Pharao's Traum; neben dem Bette sind in ebenso naiver als handgreiflicher Art sein Gesichte verdeutlicht, die mageren Kühe rücken den fetten recht gierig und entschieden auf den Leib. Ergreifend ist Jakob auf dem Sterbette, sich stark machend und im Bette sitzend — wie die Schrift sagt — als Joseph ihm die beiden weinenden Knaben bringt, denen er die Hände auf das Haupt legt. Das nächste Blatt, Jakobs Bestattung in der Höhle, läßt uns einen Blick

auf das Kommende thun; im Mittelgrund giebt der neue Pharao den Israelitischen Wehmüttern den grausamen Befehl, alle neugeborenen Knaben zu tödten. Auch dies geht noch recht patriarchalisch zu; gekrönt, das Scepter in der Hand, lehnt der Monarch sich auf das Geländer, welches seinen Palasthof abschließt und macht den knienden Frauen, die sich Gegenvorstellungen zu erlauben scheinen, seinen Willen verständlich. Die Königsburg, die sich hinter ihm erhebt, ist ein romanischer Bau mit Zinnen; im Hintergrunde eine Stadt am Fluß mit einer von Menschen belebten Bogenbrücke und hohen Bergen.

Von jetzt an wird Moses der Held; wir sehen ihn zunächst als Hirten, wie er bei der Erscheinung des Herren im flammenden Busch seine Schuhe auszieht, in einer wahrhaft Raffaelischen Bewegung. Dann tritt er mit Aaron vor Pharaos Thron, der ihrer Bitte, das Volk ziehen zu lassen, ganz besonders drastisch antwortet, beide Hände auf die Lehnen stemmend, den Oberkörper nach vorn gebeugt, halb auffahrend, halb spöttisch. Vor der Thür aber werden die Juden noch schärfer von den Vögten zur Arbeit getrieben. Ferner erscheint uns Moses, wie er das Manna sammeln läßt, wie er in immer verschiedenen Situationen Gottes Befehle auf Sinai entgegennimmt, mit Aaron das Volk in Stämme theilt, den Tod der Medianitischen Weiber und Knaben verordnet, die eherne Schlange aufrichtet, seinen Fluch über Korahs Rotte spricht, welche der Abgrund lebendig verschlingt. Hier ist das Furchtbare und Plötzliche des Ereignisses, das entsetzte Zurückfahren der Anwesenden, die dämonische Gewalt des zürnenden Moses mächtig und doch ohne jeden Aufwand von Pathos ausgedrückt.

Das schönste von den erwähnten Sinaibildern stellt die Ertheilung des Gebotes dar: „Wenn Du Dein Land einerntest, sollst Du es nicht an den Enden umher abschneiden, auch nicht alles genau auffammeln. Also auch sollst Du Deinen Weinberg nicht genau lesen, noch die abgefallenen Beeren auflesen, sondern den Armen und Fremdlingen sollst Du es lassen.“ Links, im Mittelgrunde, steht Moses auf der Höhe, im Gespräch mit dem ewigen Vater, der aus seinem Wolkenhause herausschaut. Die Dinge aber, von denen sie reden, hat der Maler in ein liebliches Idyll gefaßt, welches den übrigen Theil des Blattes einnimmt. Vorn sind Männer und Frauen bei der Weinernte beschäftigt; etwas tiefer schneidet ein Knecht das Korn und weiterhin ziehen vier Pferde den schwer beladenen Wagen nach dem freundlichen Schweizerdorfe zu. Hier sind mit den einfachsten Mitteln, mit wenigen zarten Strichen die Gestaltung des Bodens, die Wege und Stege,

die fernen Ortschaften und und die hohen Berge angedeutet, deren Gipfel Wolken umziehen. Es ist eines der besten Beispiele, um Holbein als großen Landschaftsmaler zu zeigen.

Unter den Moses-Bildern sind aber namentlich die drei letzten, zum fünften Buche, bedeutend, in denen er lehrend und mahnend auftritt, eine Situation, die jedesmal verschieden und eigenthümlich dargestellt ist. Zunächst, wie er dem Volke Israel seine Erlebnisse seit dem Berg Horeb in das Gedächtniß zurück ruft; er steht mitten im Kreise der zuhörenden Menge, die sich knieend oder sitzend um ihn schart. Ebenso schlagend wie seine Haltung und Geberde hier das Erinnern ausdrückt, zeigen sie auf dem nächsten Blatt das Warnen und Ermahnen. In einer gewölbten Halle sitzt er hinter dem Pult, sich lebhaft vorbeugend und sich eindringlich an die Hörer wendend, lauter scharf und individuell aufgefaßte Charaktere, die dicht gedrängt in ehrfurchtsvoller Haltung ihm gegenüber stehen. Im dritten Bilde endlich sitzt er auf der Steinbank vor der Thüre eines Hauses und ertheilt den Priestern und Leviten Vorschriften. Auch in der Folge kommen noch einige Bilder verwandten Motivs vor, welche das Verhältniß zwischen einem Lehrenden und seinen Zuhörern schildern. Durch unübertreffliche Anordnung der zahlreichen Figuren zeichnet sich namentlich dasjenige aus, welches das erste Buch der Chronica („Paralipomena") eröffnet. Minder gut im Formschnitt, aber höchst interessant ist das Bild zum Propheten Amos, der in einem Zimmer mit kleinen Bogenfenstern vor seinen aufmersamen Zuhörern auf dem Katheder sitzt, ganz wie ein Baseler Universitätsprofessor.

Zwischen den Mosesbildern kommt eine Darstellung vor, die wir schon einmal, in Adam Petri's Altem Testament, von Holbein behandelt sahen Aarons Söhne Nadab und Abihu, die das vom Herrn gesandte Feuer verzehrt, eine ebenso gewaltige Schilderung göttlichen Strafgerichts, als es die Rotte Korah war. Hier und bei der später vorkommenden*) Speisung des Passahlammes zeigt sich ein großer Fortschritt über die frühere Behandlung. Ganz modernen Geistes ist ferner die hohe Rittergestalt des Josua, der in voller Rüstung, mit wallender Helmfeder zwischen den erschlagenen Königen steht, und unter den umstehenden Kriegern fällt namentlich eine in den leichtesten Umrissen hingeworfene, keckе Figur zur Rechten auf. Hier kann man recht sehen, wie einer unserer genialsten

*) Zu III. Esdra 1, nach der heutigen Anordnung II. Chronik 35.

Künstler der Gegenwart, Alfred Rethel, Holbein studirt hatte. Höchst drastisch ist die Verstümmelung des Adoni Besek dargestellt, dem die Daumen von Händen und Füßen gehauen werden (Buch der Richter 1), ein Schauspiel, das selbst die Krieger umher mit Grauen betrachten.

Diesem Bild des Schreckens folgt ein liebliches Idyll, Boas, welcher die Ruth erblickt, die treuherzigste Illustration dieser gemüthvollen jüdischen Novelle. Eben haben die Schnitter ihrem Herrn auf seine Frage, „weß ist die Dirne", Bescheid gegeben, und er wendet sich zu ihr mit den gütigen Worten: „Hörest Du es, meine Tochter? Du sollst nicht gehen auf einen andern Acker auflesen, und gehe auch nicht von hinnen", und die rührende Gestalt des ährenlesenden jungen Weibes giebt die volle Motivirung dieses Vorgangs.

Das nächste Bild, aus der Geschichte von Samuels Mutter, Hanna (Vgl. die Abbildung), ist eines der allerschönsten. Es wird auch



von Carel van Mander zuerst unter den Bibelbildern erwähnt und als bewundernswerth gepriesen. Im einfachen Gemach sitzt Elcana neben seinem Weibe Peninna, das Taubenpaar auf dem Tische vor ihnen deutet auf das Opfer hin, welches sie oft im Tempel darbrachten, wenn Peninna den Gatten mit Kindern erfreute. Hanna aber, seine zweite Gattin, deren Schooß nicht gesegnet ist, steht gebeugt und weinend vor ihnen. Kühl wird sie von Peninna, in ernster Theilnahme von ihrem Manne gefragt: „Hanna, warum weinest Du?" Wie innig und ergreifend ist dies in all' seiner Einfachheit!

David sehen wir, wie er als Knabe den Goliath bezwingt, wie er sich die Kleider zerreißt, als ihm die Krone des todten Saul überbracht wird, wie von ihm der wackere Rittersmann Urias seine verrätherische Sendung entgegennimmt und wie ihm Nathan sein Verbrechen vorwirft (S. die Abbildung). Diese Scene, welche in einer prachtvollen offenen



Halle, mit dem Blick in das Freie, spielt, ist in überraschender Weise aufgefaßt. Nicht, wie man erwarten sollte, mit strafender Geberde, nicht etwa wie Samuel dem Saul auf Holbeins Rathhausbild, tritt hier der Prophet dem Könige entgegen, sondern knieend redet er zu David, der in vollem Königsornate vor ihm steht. Nur um so eindringlicher führt uns der Künstler dadurch die ganze Wucht dieses Momentes vor Augen; wir sehen, was es heißt, den mächtigen König entlarven und ihm seine Schuld in's Gesicht sagen. Seine Absicht hat der Künstler erreicht; der Stehende und Gekrönte ist doch unter beiden der Gebeugte. Was wir in der Entfernung sehen, betrifft die Ereignisse, welche der Schluß des Kapitels erzählt. An den Stufen der Halle langt der Bote Joabs an, der von David zur völligen Eroberung der Ammoniter-Hauptstadt Rabba Hülfe fordert, und ganz im Hintergrund zeigt sich der Kampf um die Stadt.

Es folgt das kluge Weib von Thekoa, das dem Absalon die Vergebung seines Vaters erwirkt, Joab, der den Amasa meuchlerisch in der Umarmung ersticht, König David als Greis, vor dem Abisag, die schöne Dirne, die man ihm beigegeben, schmeichlerisch kniet. Nicht nur der Kopf,

sondern auch die Hände des Alten sind voll Charakter. Späterhin, zum Eingang des Psalters sehen wir endlich David noch einmal, in einer ganz neuen Situation. Einsam weilt er im stillen Gemach, welches uns das Bild einer Fürstenwohnung aus dem 16. Jahrhundert giebt. Ein prächtiger Vorhang schmückt die Wand, Kissen liegen auf den Sitzen und auf dem Fensterbrett, die Harfe hängt an der Wand. In einem prächtigen Lehnsessel sitzt der König am Tisch und schreibt seine Dichtungen nieder. „Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, noch tritt auf den Weg der Sünder", so beginnt der erste Psalm, und deshalb erblicken wir durch das Fenster zwei Pilger, welche die Straße der Gerechten ziehen. Salomo erscheint zunächst thronend und die Botschaft Hirams, des Königs zu Tyrus, empfangend. Dann Salomo, der zu Gott um Weisheit fleht (Vgl. die Abbildung). Seine ganze Gestalt ist auf das Feinste empfunden. Er kniet



vor dem siebenarmigen Leuchter allein in einer schönen Tempelhalle mit reizvollem Durchblick, die ein Muster edlen Kirchenbaues im Renaissancestil ist. Der Tempel auf einem der folgenden Bilder, wo Salomo die Gemeinde Israel segnet, erinnert mehr an romanischen Stil; der Gothik aber geht Holbein stets aus dem Wege.

Erschütternd ist der Tod von Jerobeams Sohn Abia, sowohl der letzte Todeskampf des Knaben, als der Jammer des gekrönten Vaters neben dem Bette und der dumpfe Gram seines eintretenden Weibes, die vermummt vom Propheten kommt mit dem finstern Bescheid, und weiß, daß

ihr Sohn sterben wird im selben Augenblick, wo sie den Fuß auf die Schwelle setzt. Dibdin*) berichtet, daß der Sterbende auf diesem Blatte das Original von Sir Joshua Reynolds Gestalt des sterbenden Cardinals Beaufort sei. Sehr hübsch ist ferner des Elisa Verspottung durch die Knaben, von großartigster dramatischer Auffassung Athalja, die den todtgeglaubten Joas vor sich erblickt. Rührend, und nicht ohne humoristischen Anflug, ist die Erblindung des Tobias. Von den Bildern aus Hiob gebührt dem ersten der Preis. Anziehend und schön componirt ist das figurenreiche Blatt, da Esther in köstlichem Aufzug vor des Königs Ahasverus Thron kommt und in seinen Augen Gnade findet. Der König war zu Holbeins Zeit der König von Frankreich, und so sind auch hier der Baldachin und Teppich des Thrones mit Lilien geschmückt. Die folgenden Blätter, zum Beispiel die Bilder zu Judith und die Darstellung des Thoren, von dem der 52. Psalm spricht, sind im Schnitt geringer. Das gilt auch von dem Bilde zum Hohen Lied, dem aber die Schönheit der Empfindung trotzdem einen eigenen Zauber verleiht. „Mein Freund ist hinab gegangen in seinen Garten, zu den Würzgärtlein, daß er sich weide unter den Gärten und Rosen breche. Mein Freund ist mein und ich bin sein, der unter den Rosen sich weidet**).“ An diese Stelle ungefähr hat der Maler gedacht. Im Gehege unter den Bäumen wandelt der königliche Jüngling hin, in prächtiger Tracht und mit der Lilienkrone auf dem wallenden Haar, in lauten Liebesklagen sich ergehend, und von ferne folgt ihm züchtig und sehnsüchtig die holde junge Maid. Ihre Haltung und ihre Art zu gehen, richten sich noch ganz nach den mittelalterlichen Anstandsregeln, die trotz veränderter Tracht und Sitte noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihre Geltung behielten. „Mit einem lîsen engen schrite kam si dort her geslichen“, wie der Dichter sagt, und „aufrecht, schön als eine Wünschelgerte“, wie man nach einer andern Stelle hinzusetzen darf, gewiß der richtige Vergleich, denn an eine biegsame Gerte mahnt sie uns auch beim Aufrechtwandeln. Die leise geschwungene Haltung, welche im Mittelalter Mode war, hat sie sich noch bewahrt. „Ir wunnecliches houbet Daz truoc si zühteclîche enbor“, ohne das vorgeschriebene Niederschlagen der Augen zu versäumen. Und auch die Vorschrift hat sie sich gemerkt: „Din cleider edel unde rich Trac vorne

*) The Bibliographical Decamerone. I. p. 178.
**) Cap. 6, 1 und 2.

mit der hende enbor, Daz si niht hangen in daz hor."*) Aber im Costüm ist nichts Mittelalterliches mehr, sondern ist die neue Pracht des 16. Jahrhunderts entfaltet, ganz in der Art, wie die schöne Zeichnung einer Schweizerdame es sehen läßt, die unser erster Band in Holzschnitt enthält**). Der breite runde Hut mit wallenden Federn sitzt schief auf dem schönen Haar. Das Oberkleid mit den bauschigen Aermeln schleppt stattlich nach, und indem die Dame es emporhebt, läßt sie ein reiches Unterkleid sehen. Der schöne Nacken ist frei und auch die Andeutung einer feinen Halskette ist zu bemerken. Ebenso charakteristisch wie ihre lässige Grazie und ihr vornehm-schleifender Gang ist das ungeschickte Trippeln und die vorgebeugte Haltung der Dienerin, die ihr folgt. — Holbein, indem er dies minnigliche Bild zu dem glühenden jüdischen Liebesgedicht erfand, hat sich unmittelbar von der Sprache der Leidenschaft und Sehnsucht, welche es redet, inspiriren lassen, ohne daß bei ihm eine Ahnung jener symbolischen Deutung auftauchte, welche die Theologen hineinzwängen möchten.

Beim Urtheil Daniels ist der dramatische Inhalt erschöpfend ausgedrückt, und der eben vorangegangene wie der kommende Moment sind im gegenwärtigen mit angedeutet. Der Knabe Daniel, der auf dem Richterstuhl steht, ist wirklich noch ein Kind, angethan mit demselben einfachen Kittel, welchen der kleine Hans Holbein und sein Bruder auf dem uns wohlbekannten Augsburger Bilde ihres Vaters tragen. Links, an den Stufen des Thrones, steht die gefesselte Susanne. Einer der Aeltesten, der eben seine Antwort gegeben, wird zur Rechten weggeführt, der Andere, von zwei Kriegern in römischer Tracht gehalten, steht vom Schuldbewußtsein getroffen dem klugen Knaben gegenüber, der seine Frage an ihn thut, und die Wirkung von Daniels Einfall spricht sich bereits in den nachsinnenden und überraschten Gesichtern der Anwesenden aus. Weit feiner in der Ausführung ist Daniel in der Löwengrube. Ruhig und schmiegsam wie treue Hunde umgeben die höchst naturwahr gezeichneten Thiere den knieenden Mann, der voll Gottvertrauen emporblickt zum Propheten Habakuk, welchen der Engel des Herren eben am Schopfe zu ihm nieder-

*) Troj. 7518, 20006, 19902, 15134. Diese Stellen sämmtlich citirt in der trefflichen Habilitationsschrift von Dr. Alwin Schultz: „Quid de perfecto corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII[mi.] et XIII[mi.] senserint", Breslau 1866.

**) S. 254.

führt mit den Broden und der Schüssel, die der fromme Mann den Schnittern im Felde hatte bringen wollen. Von diesem Motiv der apokryphen Erzählung erfüllt, hat nun der Maler bald nachher zu Habakuks Prophezeihungen ein sinniges Bild entworfen, welches den vorhergehenden Augenblick schildert. Habakuk wandert auf die Schnitter zu, die an einem Gebirgssee mit der Ernte beschäftigt sind. In der Rechten hält er das Gefäß und unter dem Arme hat er die Brode. Die lebhafte Geberde der erhobenen Linken aber scheint anzudeuten, daß er eben seine Klagen über die Verfolgung der Gerechten durch die Gottlosen ausstößt, mit denen sein erstes Capitel beginnt. Hinter ihm aber wirbelt schon der Engel nieder, der ihn als Retter zu einem verfolgten Gerechten führen will.

Unter den übrigen Prophetenbildern zeichnen sich namentlich zwei durch die mit gesteigerter Empfindung durchdrungenen Gestalten der Seher aus: Jesaias, der über die sündige Stadt Jerusalem jammert (dies leider schlecht geschnitten) und Jonas vor Ninive, welcher betend unter dem verdorrten Baum sitzt, auf der Höhe vor der prächtigen, thurmreichen Stadt, deren Untergang er erwartet. Andere Illustrationen zu den Propheten aber zeigen die Grenze von Holbeins Erfindung. Das eigentlich Phantastische ist seine Sache nicht; er, welcher bei der heimlichen Offenbarung Johannis sich an Dürer lehnen mußte, sobald er das Uebermenschlich-Grandiose und Unfaßbare schildern wollte, kommt hier zu keiner großartigen und eigenen Auffassung, indem er die kühnen Visionen des Jesaias, Ezechiel, Daniel bildlich auszudrücken sucht. Ezechiels neuer Tempel und Daniels vier Ungeheuer sind ziemlich trockene Illustrationen, nicht mit halb der Sorgfalt und dem Geist ausgeführt, wie die Illustration mit den Tempelgeräthen, welche weiter oben, beim zweiten Buch Mose, vorkommt. Selbst das Schlußblatt, die Erscheinung der kämpfenden Reiter, welche sich, bei des Antiochus Zug nach Aegypten, in der Luft über Jerusalem zeigt, steht kaum viel höher. Holbein, in seiner völlig realistischen Anschauungsweise, stellt am liebsten nichts als das Rein-Menschliche in Thun und Empfinden dar, dies aber treu und in tiefster, edelster Weise.

Eine Art Ergänzung zu diesem Buch bildet ein vollständiges Alphabet von 24 ziemlich großen Initialen in Metallschnitt, deren Erfindung ohne Zweifel von Holbein herrührt. Sie beginnen mit dem Sündenfall und scheinen mit Vorliebe solche Scenen darzustellen, welche in den ebenbesprochenen Bildern nicht vorkommen, wie die Vertreibung aus dem Paradiese, das Opfer von Kain und Abel, dessen Tod, Jacobs



Photoxylographie v. KNAUS BASEL

Der Ablaßhandel.

(Holzschnitt.)

Traum. Die zweite Hälfte ist gänzlich der Geschichte Josephs geweiht, die in größter Ausführlichkeit erzählt wird. Interressant ist die Vorstellung, wie Potiphars Weib ihre Verführungskünste gegen Joseph aufbietet. Dies Bett auf dem sie sitzt, zeigt, gewiß nicht ohne satirische Absicht, die Französischen Lilien am Vorhang. Jacobs Zug nach Aegypten macht den Beschluß *).

Das Verhältniß des Holzschnittes zur Reformation zeigt sich uns aber noch von einer anderen Seite. Auch mit den Waffen des Spottes tritt Holbein für die neuen religiösen Ideen ein. Schon bei den Randzeichnungen zum Lob der Narrheit hatten wir satirische Bilder des Meisters kennen gelernt, der, mit dem Schriftsteller vereint, keines Alters und Standes schonte, aber den heftigsten Spott über die Geistlichkeit, die kirchlichen Mißbräuche, den Aberglauben im Volke ausgoß **). Einen ebensolchen Ton, kühn und volksthümlich, schlägt Holbein in einigen Holzschnitten an. Diese Blätter sind äußerst selten, denn es wurde von den verschiedensten Seiten auf sie gefahndet. Nicht nur, daß sie die Gegenpartei vernichtete, wo sie konnte, auch die Obrigkeit übte in Basel strenge Censur, namentlich gegen religiöse Streitschriften. Den 12. December 1524 erging, vorzugsweise gegen solche gerichtet, die einhellige Verordnung beider Räthe, des großen und des kleinen: „Die Buchdrucker sollen nichts drucken lassen oder selber drucken, weder Latein, Hebräisch, Griechisch noch Deutsch, es sei denn zuvor durch die Herren besichtiget und zugelassen worden, welche je zu Zeiten durch einen ehrsamen Rath dazu verordnet worden. Was ihnen von denselben zu drucken vergünstigt wird, dazu sollen sie ihren Namen drucken. — Wer das übersieht, der soll, je nach seinem Verdienen, auf des Raths Erkenntniß schwerlich gestraft werden" ***). Dies Censur-Edict ging auch jene Bilder an, deren ganzer Charakter zeigt, daß sie schwerlich allein, sondern wahrscheinlich als fliegende Blätter mit Text erschienen.

Die beiden Compositionen, welche wir in Copien folgen lassen, sind von dem nämlichen Format, und haben gerade die richtige Breite, um

---

*) S. Verz. 5 o; auch über das in den Probedrucken fehlende R.
**) I. S. 281.
***) Ochs V. S. 467.

den Kopf eines Folioblattes mit Text gebildet zu haben. Die Feinheit und Meisterschaft des Schnittes, so ganz von der groben und derben Ausführung fliegender Blätter vorher und nachher verschieden, zeigt, daß Hans Lützelburger der Formschneider war, mit dessen beglaubigten Arbeiten diese völlig übereinstimmen. Von dem ersten Blatt kennen wir drei Exemplare, im Museum zu Basel, im Kupferstichcabinet der Königin Marie zu Dresden und in der Bodleian Library zu Oxford, vom andern Blatt zwei, einen geringeren Abdruck im Berliner, einen besseren im Britischen Museum*).

Das erste Blatt ist gegen denjenigen Mißbrauch, welcher Luthers Auftreten hervorrief, gegen den Ablaßwucher, gerichtet. Am Ende einer Kirchenhalle, welche überall, an Chorstühlen und Teppichen, das Wappen der Medici zeigt, thront Papst Leo X.**), von Cardinälen und Bischöfen umgeben, und legt einem knieenden Dominikaner die Ablaßbulle in die Hand. Im Vordergrunde, in den Chorstühlen sitzen verschiedene geistliche Herren, kostbare Pfaffen-Gesichter, wie Holbein sie unvergleichlich zu geben versteht. Der feiste Chorherr zur Rechten legt dem knieenden Burschen, dessen Beichte er hört, die Hand auf das Haupt und weist recht nachdrücklich auf den Opferkasten hin. Eine Bürgerfrau — ganz in der ehrbaren Tracht, wie sie Dürers Handzeichnung in der Albertina mit dem Vermerk „Also gett man zw Nörmerk In die Kirchn“ zeigt — thut eben schon ihr Scherflein hinein. In der Mitte aber steht ein Tisch, an welchem drei Dominikaner mit dem Ausfertigen und Verkaufen der Ablaßbriefe beschäftigt sind. Der eine sieht die Frau, welcher er das Document verabfolgt, mit etwas gar zu wohlgefälliger Miene an, der zweite hält den Brief noch zurück und überrechnet erst habgierig das Geld, welches der einfältige Käufer auf den Tisch zählt, der dritte, gerade im Schreiben begriffen, weist schroff und kalt den Bettler zurück, der sich auf seiner Krücke herbeischleppt, und, obwohl er kein Geld zum Bezahlen hat, um Ablaß seiner Sünden bittet. Zur Linken aber, im Freien, als wären sie herausgetreten aus der Kirche, in der man mit der göttlichen Gnade Handel treibt, beugen sich die wahren Bußfertigen vor Gott. Ueberwältigt vom Gefühl der Reue hat sich David

*) Sollte Mr. Wornum die Mappe Holbein'scher Holzschnitte im Print Room des British Museum gar nicht gesehen haben? Es ist seltsam, daß er dies in die Augen fallende Blatt mit keiner Silbe erwähnt.

**) Vielleicht auch erst Clemens VII., wenn man annehmen will, daß dies Bild erst nach 1523 entstanden sei.

auf den Boden geworfen, mit gefalteten Händen und im brünstigen Gebet emporblickend steht hinter ihm der götzendienerische König Manasse, von dem es in der Schrift heißt: „Und da er in der Angst war, flehete er vor dem Herrn, seinem Gott, und demüthigte sich sehr vor dem Gott seiner Väter*).“ Ihrem Beispiel folgt der „offen Synder“, der gesenkten Hauptes, zerknirscht und in zerrissenem Gewande, wie der verlorene Sohn im Gleichniß geschildert wird, mit aller Kraft um Vergebung fleht. Gegen sie breitet aus den Wolken der allmächtige Vater liebreich seine Arme aus.

Hier weht der Geist, der Luthers erstes Auftreten gegen den Ablaßhandel erfüllt: die Buße, welche Christus lehre, sei nicht eine solche, die auch der hochmüthigste Heuchler äußerlich thun könne, sondern im Geist und in der Wahrheit sei sie zu verrichten. Diese Buße könne ein jeglicher in seinem Stande thun, der König in seinem Purpur und der Geistliche in seinem Ornat, ebensogut als der Bettler in seiner Armuth, und keines Priesters Vermittelung sei dazu nöthig, sondern allein auf den Glauben komme es an**). In diesen Ton stimmt jetzt die Kunst ein, wie es die volksthümliche Flugschriftenliteratur gleichzeitig thut, oder wie Hutten in seiner „clag und vermanung gegen dem gewalt des bapsts“ sagt:

„Gott hats gegeben alls vmbsunst
Vnd mag nit sein der göttlich gunst
Wo man die Sakrament verkaufft.
Kein hat gott nye vmbs gelt getaufft.
. . . .
Denn wo man sölichs koufen möcht,
das reychtumb mer dann armut döcht,
so wer nit war das gott hatt gseyt,
den armen sey sein reych bereit.
Wo bleibt nun Bäpstlich hinderlist,
durch den man überschwetzet ist
zu kauffen ablas vnd genad,
vff das man vns des gelts entlad***).“

Eben so frei und klar, wie Huttens Worte zu sein pflegen, ist Holbeins bildliche Darstellung. Eben so scharf, keck und unumwunden geht er

*) II Chronika 33, 12.

**) Sermon vom Sacrament der Buße. 1518. — Vgl. C. Hagen. II. S. 18 f.

***) Ulrichs von Hutten Schriften. Herausg. v. Böcking. III. S. 486 f.

dem Schaden auf den Grund, und ebenso sicher weiß er auch den Uebergang von der beißenden Satire zur ernsten Sprache der Ueberzeugung zu finden, wie sie eine große Seele redet. Stellt er doch beides im Ablaßblatt kühn und einfach neben einander, aber auch mit so hohem Stilgefühl, daß der Beschauer keine Kluft dazwischen empfindet.

Das zweite Blatt — „Christus vera lux“ nach dem Amerbach'schen Verzeichniß — zeigt in der Mitte einen prächtigen, mit Apostelbrustbildern und den evangelistischen Zeichen geschmückten Leuchter, auf dem sich eine brennende Kerze erhebt. Zur Linken steht Christus und weist in großartiger Geberde darauf hin, als wollte er sagen: „Ich bin das wahre Licht.“ Andächtig und zur Nachfolge bereit hört eine Gruppe allerlei Volkes ihm zu, Männer und Weiber, einfache Bürgersleute, selbst der barfüßige Bettler und der wackere Bauersmann mit dem Dreschflegel und der zerlumpten Hose, aus welcher das Knie hervorschaut, ganz wie man sich in Manuels Fastnachtspielen die Bauern Heini Filzhut und Rufli Pflegel denkt; endlich das Bauernweib, welches die Reihe schließt. Gegenüber aber wendet der gesammte Klerus dem Licht und dem Heiland den Rücken, der Papst, der Bischof, die Chorherren und die Mönche jeder Art und jedes Kleides, mit geschlossenen Augen, so daß keiner sieht, wohin er tritt, und jeder sich nur an seinen Vordermann hält, ziehen sie dahin, ihnen vorauf aber Plato und Aristoteles, durch das Türkencostüm als Heiden charakterisirt; der erste ist schon in den Abgrund gefallen, und der zweite stürzt ihm eben nach.

Hier spricht sich bereits die veränderte Stimmung aus, die auf der Seite der Reformation sich allmälig geltend machte. Aristoteles galt zwar als Leuchte der Scholastiker; wenn aber er und Plato hier in dieser Weise als die Führer auf dem Pfade zum Abgrund dargestellt werden, so ist das ein Zeugniß für jene Spaltung, die zwischen den ehemaligen Bundesgenossen, den Reformatoren und den Humanisten jetzt eintrat, jener Mißachtung der classischen Studien, welche unter den Theologen der neuen Lehre immer mehr überhand nahm, selbst von Luther getheilt wurde, und Männern wie Erasmus, ja sogar Melanchthon, tiefe Bekümmerniß bereitete*). Bei Holbein ist das eine Aeußerung des volksmäßigen Elementes, welches in nationaler Einseitigkeit sich gegen die classische Literatur als etwas Fremdes sträubt, überhaupt jetzt immer radicaler wird und nament-

*) Vgl. Bd. I. S. 270.



Christus das wahre Licht.

(Holzschnitt.)

lich in der Erbitterung gegen den Klerus über jedes Maß hinausgeht*). In dem Bilde sehen wir auch den Bauer seine Rolle spielen; die Zeit ist nicht fern, wo er noch ganz anders auftritt und statt des Dreschflegels das Schwert in die Hand nimmt.

Diesen Holzschnitten ist eine Handzeichnung, ziemlich von gleicher Breite wie jene, aber nicht so hoch, in der Sammlung zu Erlangen anzureihen: der Papst von Gewappneten umgeben und auf einer Sänfte getragen, kommt in prächtigem Zuge einher. Ihm entgegen zieht Christus, demüthig auf einer Eselin reitend und von den Aposteln geleitet. An der Sänfte des Papstes steht die Jahreszahl 1524. Aus demselben Jahre stammt der erste Druck eines Fastnachtschimpfes gleichen Inhalts von Nicolaus Manuel, welcher die Anregung zu dieser Darstellung gegeben hat. Dies Spiel war zu Bern im Jahre 1522 aufgeführt worden und besteht aus einem Zwiegespräch der beiden Bauern Rüde Fogelnest und Cleywe Pflug, welche die Aufzüge vom Papst und von Christus kommen sehen und in volksmäßig derben Versen ihre Meinung darüber äußern**).

Solche religiösen Satiren werden wir auch aus Holbeins Englischer Periode kennen lernen. Einen gleichen Ton schlägt der Maler auch in manchen Theilen seines Hauptwerkes, den „Bildern des Todes", an.

---

*) C. Hagen III. S. 13 ff.

**) Grüneisen, N. Manuel S. 393. — Der Verfasser kann diese Notiz indeß nicht ohne Vorbehalt geben. Die Uebereinstimmung von Bild und Gedicht fordert zu erneuter Prüfung auf, ob auch das Blatt nicht vielleicht von Manuel selbst herrühre. Der Verfasser hat die Zeichnung vor mehreren Jahren gesehen, als er von N. Manuel noch keine ausreichende Kenntniß hatte und auch in seinen Holbein-Studien noch nicht weit genug gekommen war, um für seine damalige Kritik jetzt in allen Fällen einstehen zu können.

III.

Todesbilder und Todtentänze. — Was Sandrart von Holbeins Todesbildern und dem Urtheil des Rubens darüber erzählt. — Die antike und die mittelalterliche Auffassung. — Die ascetische Auffassung des Mittelalters wird durch die Zeitverhältnisse gesteigert. — Bilder von der Vergänglichkeit in den Kirchen. — „Die drei Todten und die drei Lebenden" in Dichtung und Bild. — Triumph des Todes zu Pisa und zu Clusone. — Der Tod als fortraffender und niederwerfender Dämon. — Die ironische Auffassung gewinnt neben der einfach-ernsten Platz. — Das Sterben dargestellt durch Spiel und Fest. — Der Todtentanz. — Das ursprünglich mildere und das nachmals überwiegende ironische Element in diesem. — Der Todtentanz anfänglich ein Drama. — Verschiedene Denkmäler. — Die beiden Todtentänze zu Basel. — Freiere Gestaltung solcher Gegenstände durch die bildenden Künste. — Mannigfache Todesbilder von Dürer, Manuel, Burgkmair und Anderen. — Das komische Element in Todesbildern und Todtentänzen. — Humor und Satire. — Der Tod als Gleichmacher. — Die Satire auf politischem und auf kirchlichem Gebiet. — Der Todtentanz zu Bern. — Manuel und Holbein.

Ob zwar Joachim von Sandrart nicht viel genaue Nachrichten über Holbein zu geben im Stande ist, bringt er doch am Schluß seiner kurzen Lebensbeschreibung des Malers eine recht hübsche Notiz an, die da beweisen soll, wie hoch derselbe auch von den Künstlern des 17. Jahrhunderts im Norden wie in Italien geachtet worden sei. Im Jahr 1627, als Sandrart bei Honthorst zu Utrecht in der Lehre war, kam der große Peter Paul Rubens zum Besuch dorthin, und dann gaben ihm Honthorst und sein Schüler das Geleite bis Amsterdam. Unterwegs im Schiff aber haben sie „in dem Büchlein Holbeins über dem gezeichneten Todtentanz speculirt". Es ist ein Bild, das die Phantasie sich gern weiter ausmalt, die drei Männer in der langsam hingleitenden Trekschuit mit dem kleinen Buche beschäftigt, und

unter ihnen der durch ganz Europa berühmte Malerfürst, welcher den Andern die Vorzüge dieser Compositionen auseinandersetzt. Rubens, berichtet Sandrart, habe selbigen Todtentanz sehr hoch gelobt, ihm den Rath gegeben, er als Jüngling sollte sich das Büchlein wohl befohlen sein lassen, auch er selbst habe es in der Jugend nachgezeichnet. Und im Anschluß hieran habe dann Rubens fast den ganzen Weg lang über Holbein, Dürer und andere alten Teutschen einen löblichen und schönen Discurs geführt.

Holbeins Todtentanz, oder — wie man richtiger, im Anschluß an den ursprünglichen Titel, sagt — seine Bilder des Todes stehen in Hinsicht der künstlerischen Erfindung als sein Hauptwerk da. Nichts Anderes war im Stande, ihm solchen Ruhm zu sichern, seinen Namen so weit zu verbreiten. Selbst in Epochen, deren künstlerische Auffassungsweise weit von der seinigen entfernt war, vergaß man darauf nicht, und in seiner eigenen Zeit war dies Werk über alle Länder des westlichen Europa verbreitet. Einem Gegenstande, der seit einigen Jahrhunderten in diesen Ländern die Phantasie des ganzen Volkes beschäftigte, hat Holbein in dieser Folge kleiner Holzschnitte das schönste und abschließende Gepräge gegeben*).

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres . . .

Diese Worte des Horaz schrieb Francis Douce als Motto vor sein Englisches Buch über den Todtentanz. Dennoch hat die Auffassung des Römischen Dichters mit den Vorstellungen des Todes, welche das Mittel-

*) Literatur: Jakob Grimm, Deutsche Mythologie. Göttingen 1835 (und 1844) Cap. XXII. Tod. — Gabriel Peignot, Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer . . . Dijon et Paris 1826. — Francis Douce, The Dance of Death. London 1833. — C. Grüneisen, Beiträge zur Geschichte und Beurtheilung der Todtentänze, Kunstblatt 1830, Nr. 22 bis 26. — Naumann, Der Tod in allen seinen Beziehungen. Dresden 1844. — E.-H. Langlois, Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts, 2 vol. Rouen 1851. — W. Wackernagel, der Todtentanz, in Haupt's Zeitschrift für Deutsches Alterthum. Bd. IX. Leipzig 1853 (von wesentlicher Bedeutung). — H. F. Maßmann, Literatur der Todtentänze. Leipzig 1840. — Derselbe, Die Baseler Todtentänze. Stuttgart und Leipzig 1847, mit Atlas. — Jubinal, Danse des morts de la Chaise-Dieu. Paris 1841. — W. Lübke, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin. Berlin 1861. — J. G. Hilscher, Der Dresdener Todtentanz. 1705. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland u. s. w. IV. S. 117. — Ueber den Tod bei den Alten, zusammenfassend: Jul. Lessing, De mortis apud veteres figura. Bonn 1866. (Herrn Dr. Lessing verdankt der Verfasser auch persönlich die Orientirung in dieser Hinsicht).

alter sich bildete, nichts gemein. Beim Gedanken an den bleichen Tod, der den Hütten der Armen wie den Burgen der Könige naht, mahnt Horaz den Freund, das Haupt zu bekränzen und das Leben desto voller zu genießen. Den Griechen und Römern ist der Tod ein milder Genius, der nicht selbst das Leben raubt, sondern als ein Bote naht, um das Ende zu verkünden. Auf den Grabsteinen bringen sie am liebsten das Bild des Abschiedes an. Der Scheidende reicht den Seinigen zum letzten Mal die Hand, wehmuthsvoll doch ruhig, und nicht entrissen wird er ihnen; er wendet sich und geht. Ein herberer Ton klingt freilich bei einem Gebrauch der alten Aegypter an, von welchem Herodot erzählt, und der, nach des Petronius Schilderung vom Gastmahl des Trimalchio, ähnlich auch in der Römischen Kaiserzeit bestand, dem Herumzeigen eines Todtenbildes bei festlichen Gelagen. Aber auch hier schloß sich eine Mahnung an, welche nicht verschieden ist von der des Horaz: „Wenn Du diesen anschauest, so trink' und freue Dich, denn einst wirst Du sterben und werden wie er*)". Wie wenig die christliche Geistesrichtung eine solche Auffassung überhaupt verstehen konnte, zeigt der Bericht über die Aegyptische Sitte, wie wir ihn in einem Buche, das nicht einmal dem Mittelalter, sondern schon dem 16. Jahrhundert angehört, in Sebastian Münsters „Cosmographey" finden. Da wird die Sache gerade in ihr Gegentheil gewendet. „Ir brauch ist gewesen" — so heißt es — „wan sie zu sammen seind kommen in ein wirtschafft das einer hat getragen auff einem stecken ein geschmeltzt todten bild, eins oder zweier elenbogen lang, vnd sprach zu den disch genossen: Sehen zu, also wie diser müssend jr werden nach eüwerem todt, darumb trincken vnd freüwen euch nit zu vil".

Nach der christlichen Vorstellung ist es nicht das irdische Leben, in welchem die Bestimmung des Menschen sich erfüllt. Aus einer Welt des Vorbereitens und der Prüfung ist der Blick des Christen in eine höhere

*) Herodot, II. 78: Ἐν δὲ τῇσι συνουσίῃσι τοῖσι εὐδαίμοσι αὐτῶν, ἐπεὰν ἀπὸ δείπνου γένωνται περιφέρει ἀνὴρ νεκρὸν ἐν σορῷ ξύλινον πεποιημένον, μεμιμημένον ἐς τὰ μάλιστα καὶ γραφῇ καὶ ἔργῳ, μέγαθος ὅσον τε πάντῃ πηχυαῖον ἢ δίπηχον, δεικνὺς δὲ ἑκάστῳ τῶν συμποτέων λέγει· Ἐς τοῦτον ὁρέων πῖνέ τε καὶ τέρπευ· ἔσεαι γὰρ ἀποθανὼν τοιοῦτος.

Petronius 34: Potantibus ergo et accuratissimas nobis laetitias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebraeque laxatae in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjicisset, et catenatis mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adjecit:

„Heu, heu nos miseros quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esset bene.

Welt gerichtet, da ihm Vergeltung für seinen irdischen Wandel zu Theil wird. Eine solche religiöse Auffassung hätte — wie man denken sollte — desto entschiedeneren Grund gehabt, das Scheiden aus dem Erdenleben unter einem tröstlichen Bilde vorzustellen. Und doch war es erst einem Maler unserer Zeit vorbehalten, einen Bildercyklus dieses Inhaltes zum Schmuck eines Friedhofes zu entwerfen. Cornelius erfand für das Berliner Camposanto die Bilder, welche, beginnend mit Christi und seiner Apostel Wirken auf Erden, des Heilands Siege über den Tod und, im Anschluß daran, die Prophezeiungen von den letzten Dingen darstellen, Compositionen, deren gemeinsame Grundidee das Wort des Apostels bildet: „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle wo ist dein Sieg?" Das Mittelalter betonte ausschließlich die andere Seite, welche die Erwartung eines Jenseits hat. Dieser Gedanke ist freilich die Hoffnung des Armen und der Trost des Dulders, aber das Jenseits bietet nicht blos Seligkeit und himmlische Freuden, sondern Aller harrt ein strenges Gericht, welches die Erwählten von den Verworfenen scheidet, und denjenigen, der in seinen Sünden dahingegangen ist, der ewigen Verdammniß anheimgiebt. Für diese Auffassung ist wohl eine ernste Mahnung an den Tod geboten, dessen Nahen der Mensch nicht wissen kann, und für den es allezeit gerüstet zu sein gilt.

In dem mittelalterlichen Erzählungsbuche Gesta Romanorum*) fragt der König einen Philosophen: Was ist der Mensch? Dieser antwortet: Der Mensch ist ein Sklav' des Todes, ein Gast der Erde, ein vorüberziehender Wanderer. Ein Sklav' des Todes ist er, denn er kann der Hand des Todes nicht entfliehen, dem kommen alle seine Anstrengungen zu Nutze und von ihm empfängt er Lohn oder Strafe, wie er es verdient. Ein Gast der Erde ist der Mensch, denn wie er gekommen ist, so geht er, und man vergißt sein alsbald. Ein vorüberziehender Wanderer ist er, denn ob er schlafe oder wache, ob er esse oder trinke, oder sonst etwas Anderes thue, immer zieht er dem Tode entgegen. In einem Buche aus dem 15. Jahrhundert, dem Gespräch zwischen dem Tode und einem Wittwer, der ihn zur Rede stellt**), kommt die Stelle vor: „Alsbald ein Mensch geboren wird, alsbald hat er den Leihkauf getrunken, daß er sterben muß." ***).

*) Cap. 36.

**) Bamberg, bei Pfister, um 1460. Passavant, Peintre-Graveur. I. S. 58, „Die Klagen gegen den Tod." Doch ein typographisches Werk, nicht, wie Passavant angiebt, ein xylographisches.

***) Wir würden sagen: „das Handgeld empfangen". Ueber das Leihkaufstrinken beim Abschluß eines Geschäftes vgl. Bd. I. S 103.

Diese Beschäftigung der Phantasie mit dem Tode nahm seit dem 14. Jahrhundert eine andere Gestalt an als bisher. Das Unglück und Elend, welches in diesen Epochen mehr als je die Völker des Abendlandes heimsuchte, steigerte auch in dieser Hinsicht die ascetische Auffassung mehr und mehr. Die großen Ziele und Ideen des mittelalterlichen Lebens waren dahin, und eben erst begannen sich die Ideen einer neuen Zeit zu bilden, aber nur mühsam und allmälig drangen sie durch, noch setzte das Alte, wenn auch verfallen und abgestorben, einen zähen Widerstand entgegen. Die alten Mächte, Pabstthum, Kaiserthum, Ritterthum waren gesunken, die Kräfte aber, welche den staatlichen Verhältnissen neue Grundlagen verschaffen sollten, hatten sich noch nicht entwickelt und befestigt. Zügellosigkeit herrschte auf allen Gebieten, maßlose Festlust, schrankenlose Ausschweifungen der Sinnlichkeit nahmen immer mehr überhand. Keine feste staatliche Ordnung vermochte der Herrschaft roher Gewalt, der Räuberei, der Sittenlosigkeit Einhalt zu thun. In dieses Leben voll Uebermuth und Willkür, voll Saus und Braus brachen aber die Schrecken des Todes desto furchtbarer herein. Daß sie damals in so entsetzlicher Gestalt, wie kaum jemals, nahten, haben wir uns bereits früher klar gemacht*). Zu den fortwährenden Kriegen, den Gewaltthaten und dem Blutvergießen, welches die Menschen übten, kamen die mannigfachsten Schrecknisse der Natur, Hungersnöthe, verheerende Seuchen hinzu, und in der Mitte des 14. Jahrhunderts hielt der Schwarze Tod seinen gräßlichen Triumphzug durch Europa. Der Angst und dem Gedanken an dieses Elend zu entgehen, gab man sich einerseits dem Sinnentaumel desto stürmischer hin, andererseits aber glaubte man sich von Gottes Strafgerichten getroffen und suchte in Zerknirschung und Buße Heil, welche sich oft bis in die widerlichsten Formen der Ekstase verirrten. Die eindringlichsten Bußpredigten aber, die zum Volke in der sinnlich vernehmbarsten Form sprachen, waren jene bildlichen Darstellungen, welche die Vergänglichkeit des Irdischen, die Allgewalt des immer nahen Todes verkündigten.

In den manigfaltigsten Gestalten wird dieses Thema behandelt. An vielen Orten hing in den Kirchen ein auf Leisten gespanntes Tuch an einer Schnur herab, auf einer Seite einen schönen Jüngling und eine Jungfrau enthaltend, die sich im Spiegel beschauen, auf der andern aber das Bild des Todes, mit Schaufel oder Sense, der Körper von Würmern und

*) Band I. S. 7, S. 38.

Schlangen umwunden. Jeder Luftzug dreht das Bild um und so zeigt sich der schnelle Wechsel zwischen Leben und Tod [1]). Ein Tafelbild verwandter Art, aus dem Jahr 1383, war zu Minden vorhanden, die Worte „vanitas vanitatum“, sowie Deutsche Verse standen über den Bildern. Und einen Anklang an solche Darstellungen bietet auch eine schöne holzgeschnitzte Gruppe aus dem Schluß des 15. Jahrhunderts in der Ambraser Sammlung zu Wien [2]). So schildern bereits die Dichter des 13. Jahrhunderts die Welt als ein vorn schön gebildetes, hinten aber halb verwestes, von Würmern zerfressenes Weib [3]), und in dieser Gestalt sehen wir sie auch in einem Standbilde an St. Sebald zu Nürnberg dargestellt [4]).

Verwandten Geistes ist das gleichfalls bis in das 13. Jahrhundert zurückgehende Gedicht der drei Todten und drei Lebenden (les dis des trois mors et trois vifz). Einem Einsiedler erscheinen erst drei Todte und dann sieht er drei Lebende kommen, zu Pferd und in glänzender Tracht (sur trois cheuaux trois biaux hommes vis). Entsetzen ergreift diese, als ihnen die furchtbaren Gespenster in den Weg treten und zurufen: „Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr!“ Der fromme Bruder aber kommt und knüpft daran seine Ermahnungen, an die Vergänglichkeit alles Irdischen zu denken. Eben dieses Gegenstandes bemächtigt sich die bildende Kunst. Sie verwendet ihn zu monumentalen Malereien, von denen ein frühes Beispiel sich in der Thurmhalle der Kirche zu Badenweiler befindet [5]), sie stellt ihn in Holzschnitten dar.

Dies Motiv kommt auch in Italienischen Darstellungen vor. Das berühmte, der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörende Wandbild des Camposanto zu Pisa, „der Triumph des Todes“ [6]), zeigt zur Linken einen stattlichen Jagdzug, der durch eine Schlucht gezogen kommt, drei Fürsten hoch zu Roß voran. Da stutzen plötzlich die Thiere und von

---

[1]) Hilscher S. 11.

[2]) Drei nackte Figuren, Jüngling, Jungfrau, scheußliches altes Weib, unter einer Kapsel zum Drehen, so daß sich stets eine nach der andern zeigt. Vgl. Schnaase, Mittheilungen der K. K. Centralcommission, 1862, S. 241 fg. — W. Lübke, Geschichte der Plastik. S. 581.

[3]) J. Grimm, Deutsche Mythologie, 1835, S. 494.

[4]) Schnaase a. a. O.

[5]) Aufgefunden von W. Lübke. Vgl. dessen Aufsatz in der Beilage der Allgemeinen Zeitung im Herbst 1866. — Andere Denkmäler beschrieben bei Langlois II. 185 bis 190.

[6]) Nach früherer Annahme von Orcagna, nach Crowe and Cavalcaselle, History of painting in Italy (I. 446, II. 130 fg.) von Pietro Lorenzetti — Vgl. die Beschreibung in Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VII. S. 433 fg.

Entsetzen werden die Reiter ergriffen, denn drei halbverweste kronentragende Leichen liegen in offenen Särgen vor ihnen da, von der Höhe aber, wo er mit den Gefährten in stillem Frieden wohnt, ist ein greiser Einsiedler herabgestiegen und richtet seine ernsten Worte an die Mächtigen dieser Welt. Aber dem großartigen Toskanischen Künstlergeist war diese Darstellung von der Vergänglichkeit und den Schrecken des Todes noch nicht genug. Die zweite Hälfte des Bildes, durch steile Felsgebirge von der ersten geschieden, enthält noch eine andere, größere Ausprägung derselben Idee. Auf einer Rasenbank, unter Orangenbäumen, weilt eine reichgeschmückte Gesellschaft vornehmer Männer und Frauen, plaudernd, den Jagdfalken auf der Faust, das Hündchen im Schoße streichelnd, auf Geigen- und Citherklang lauschend. Sie ahnen das furchtbare Verhängniß nicht, das ihnen mit Sturmeseile naht. Durch die Luft fliegt gerade auf sie zu ein gewaltiges Weib mit Fledermausflügeln und wehendem Haar, der Tod (la morte), mit beiden Händen die Sense schwingend. Schon sind unter ihr Könige, Fürsten, Päpste, Bischöfe, vornehme Frauen hingesunken, um deren Seelen in Kindergestalt sich Engel und Teufel streiten, aber die Bettler und Krüppel, die sie um Erlösung aus ihrem Elend anflehen, erhört die Todesgöttin nicht, sondern stürmt unaufhaltsam ihrem neuen Ziele zu, um wieder mitten unter Freude und Lebensgenuß, wo man ihrer am wenigsten denkt, hereinzubrechen.

Einen Triumph des Todes, der auf seinen Wegen über alles Lebende hinsaust und es niedermäht, hatte auch Petrarca geschrieben, eine Vorstellung, die im 16. Jahrhundert auch die Deutsche Kunst, z. B. Georg Pencz, im Anschluß an den Dichter, zum Gegenstande wählt. Eine derartige Auffassung des Todes, der als mächtiger Dämon oder als siegreicher Herrscher erscheint, ist in Italienischen Darstellungen gewöhnlich. Großartig ist ein Frescobild dieses Inhaltes aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, das die Außenwand der Chiesa de' Disciplini zu Clusone im Gebiet von Bergamo schmückt*). Am Sockel ist ein Todtentanz, wie wir ihn gleich im Norden kennen lernen werden, angebracht, und auch die Geschichte der drei Todten und drei Lebenden klingt im Hauptbilde darüber an. Zur Linken wird das Gemälde durch drei edle Jünglinge im Jagdaufzug geschlossen; dem Ersten ist eben der Pfeil des Todes in das Herz geflogen, und die beiden andern

---

*) Trionfo e danza della Morte ... a Clusone etc., con osservazioni storiche ed artistiche di Giuseppe Vallardi. Milano 1859 (mit Lithographie des Bildes v. Terzaghi).

wenden schnell, doch vergeblich ihre Rosse um. Aber die drei Gerippe selbst nehmen einen weit gewaltigeren Platz ein. Sie stehen auf einem mit vornehmen Leichen gefüllten Sarkophag, das mittlere mit Königsmantel und Krone geschmückt, die beiden andern mit dem Bogen und einer Arkebuse nach beiden Seiten zielend. Unter ihnen knieen Geistliche und Laien, Papst und Kirchenfürsten, Könige, Grafen und Doge; sie bieten dem furchtbaren Dämon ihre Kronen und ihr Gold, aber umsonst, schon sind viele aus ihren Reihen als Leichen zu Boden gestürzt und auf den Schriftbändern, welche das mittelste Gerippe hält, stehen die Verse:

Giunge la morte piena de egualeza
Sole ue uoglio e non uostra richeza
Digna mi son de portar corona
E che signoresi ogni persona.

Um eine Uebersetzung, freilich ohne eine Ahnung Italienischer Klangfülle, zu wagen:

Hier komm' ich, der Tod, übe gleiches Gericht,
Ich will nur euch selbst, euer Gold will ich nicht,
Die Krone zu tragen halt' ich mich werth,
Ob aller Welt ist mir Herrschaft bescheert.

In solcher Herrschergestalt tritt der Tod auch in manchen Werken der nordischen Kunst auf, so in der schon erwähnten Klage des Wittwers, der durch den Tod seines Weibes beraubt ist, und denselben nun zur Rechenschaft zieht, bis Christus endlich den Streit der beiden entscheidet. Da redet der Mensch den Tod mit „Ihr" und mit „Herr" an, während dieser zu ihm „du" sagt nnd von sich selbst mit „wir" spricht, im Plural der Majestät. Uebereinstimmend damit sitzt in den Holzschnitten dieses Buches der Tod auf dem Throne, mit Krone und Purpurmantel angethan, Hacke und Schaufel in der Hand. Unter diesen Bildern kommt auch, wie in Clusone, die Scene vor, da Papst und Kaiser ihre Kronen, der Reiche seinen Seckel knieend darbieten, um sich vom Tode loszukaufen. Ein anderer Holzschnitt dieses Buches zeigt den Tod als Mäher, unter dessen Sense Alt und Jung, Mann und Weib fallen, und dann als Schützen zu Pferde,

der mit gespanntem Bogen einigen Reitern nachsetzt. So nennt ihn später Geiler von Kaisersberg in seinen Predigten de arbore humana*). Einen „bawer glych einen dorffmeyer. der trug ein segessen vber sein hals ein axt vnder dem gürtel, hinden vff dem rucken vnd ein bogen in seiner hand, vnd ein kocher foller pfeil an seiner Seiten." Die Alten haut er mit der Axt um, die Jungen, die ihn fliehen und sich weit von ihm entfernt glauben, schießt er mit den Pfeilen, und mit der Sense endlich mäht er ab das grüne Gras und die blühenden Rosen der kleinen Kinder. So zeigen ihn nicht blos die Holzschnitte dieses Buches; alle drei Momente sind vereint angedeutet auf dem Schlußbild von Nicolaus Manuels später zu erwähnendem Berner Todtentanz. Vor dem Prediger auf der Kanzel, der, den Todtenschädel in der Hand, von der Eitelkeit alles Irdischen redet, sieht man die Zuhörer jedes Alters und Geschlechtes niedergesunken, die Pfeile stecken ihnen mitten in der Stirn; der Tod, den Köcher und den mörderischen Bogen umgehängt, kommt auf sie zu und schwingt jetzt zur Nachlese die Sense, und noch andere Menschen stürzen von einem Baume herab, an welchen die Axt gelegt ist. In einem Pariser Druck des Jahres 1527**) zeigt uns ein Holzschnitt den Tod mit Sanduhr, Sense und Krone auf einem schwarzen Rosse über die niedergeworfenen Menschen weiterziehn. Zur Seite des furchtbaren Herrschers, über dem ein schwarzer Rabe fliegt, thun zwei andere Gerippe als Mäher ihr grausiges Werk. Von ganz anderem Geist ist ein Holzschnitt aus dem „Schatzbehalter", wahrscheinlich nach Wohlgemuts Zeichnung, beseelt: Christus mit dem Tode ringend. Das ist einer der seltenen Fälle, wo aus solchen Bildern vom Tode eine Ahnung von Trost und Versöhnung spricht.

Aber in solchem einfach-ernsten und großartigen Stil wird im Norden der Tod nur ausnahmsweise geschildert. Die Ironie, welche auch dort überall zwar tief im Grunde liegt, aber äußerlich nur leise anklingt, wird gewöhnlich schärfer hervorgehoben, wird das tonangebende Element des Ganzen. Solche Ironie zeigt sich in der Wahl der Bilder, unter welchen Dichtung und bildende Kunst das Sterben darstellen. So wird es zum Beispiel häufig als ein Besiegtwerden des Menschen im Schachspiel vorgestellt. Am schönsten ist dies in einem Kupferstich des Meisters B. R.

*) Deutsch, Straßburg 1521.

**) Heures à luisage de Paris, gedruckt von Simon Du Bois für Geofroy Tori von Brügge. Facsimile des Holzschnittes in Dibdins Decamerone, I. S. 98.

mit dem Anker, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschehen*). Von seinem Hofstaat und von Vornehmen weltlichen wie geistlichen Standes umgeben, sitzt ein König am Schachbrett. Sein Gegner ist der Tod, der eben einen verhängnißvollen Zug gethan; das Antlitz des Königs drückt seine Bedrängniß aus, und hinter dem Tisch steht ein Engel Gottes, welcher das Stundenglas hält. Auch im Kreuzgang des Straßburger Münsters befand sich ehemals ein Bild, das den Tod am Schachbrett und ihm gegenüber die Vertreter aller Stände zeigte; der Tod aber sprach:

Alles, das do lebt, groß und klein,
das muß mir werden gemein;
bobst, künig und cardinal,
bischof, herzog all zu mal,
graven, ritter und frauen,
bürger, knaben und junkfrauen.
ich sag üch uß friem won,
keinen ich des spieles erlon.
bewarent üch, junk und alt:
üwer jar sind uß gezalt.
lenger will ichs nit gestatten:
zu tod will ich üch matten**).

Schärfer noch tritt die Ironie hervor, wenn blutige Schlachten von den Dichtern als Gastmahle aufgefaßt werden und jede tödtliche Wunde als ein eingeschenkter Trunk***). „Ich richte mir ein großes Fest" — so läßt ein heutiger Dichter, Hermann Lingg, den Schwarzen Tod sagen. Das ist völlig im Geist jener Zeit gedacht. So wird in der Kunst des Nordens denn am liebsten das Bild eines großen Festes mit Musik und Tanz für die Darstellung des Todes gewählt. Eröffnet wird es durch die halbverwesten Gestalten am Beinhause, welche die Melodie zum Tanz trommeln und blasen. Dann kommt der Reigen, Paar an Paar, Geistliche und Laien, Männer und Weiber, Greis und Kind, die Vornehmsten vom Papst und Kaiser an, bis auf den Geringsten hinab.

---

*) Pass. II. S. 277, Nr. 11, wo das Blatt indeß dem Meister abgestritten wird, nach unserer Ansicht grundlos.

**) Edel, die Neue-Kirche in Straßburg. Vgl. Wackernagel, in Haupts Zeitschrift IX. S. 308.

***) Wackernagel, a. a. O. S. 309.

Der dürre Cumpan mit dem grinsenden Schädel, welcher sich jedem gesellt — meist ist er noch kein wirkliches Gerippe — erscheint hier eigentlich nicht als die Personification des Todes, als ein Dämon oder Gott, vielmehr — nach Art der älteren Darstellung von den drei Todten und drei Lebenden — ist es nicht „der Tod" selbst, sondern es sind Verstorbene, welche die Lebendigen abrufen. Es ist wirklich ein „Todtentanz" kein „Todestanz". In der französischen „Dans macabre" paart sich, „le mort" mit den männlichen, „la morte" mit den weiblichen Personen. —

„ . . Da regt sich ein Grab nach dem anderen dann,
Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann" . . .

— ganz wie es in Goethes Ballade heißt; denn auch im Bilde ist meist das Geschlecht noch kenntlich, die Frauen ergreift gewöhnlich eine Todesfigur mit hängenden, von Würmern zerfressenen Brüsten und mit langen, flatternden Haaren am Schädel. Als seines Gleichen gesellt der grauenhafte Gefährte sich zu einem jeden, und die Todten äffen den Lebenden in Tracht und Geberde nach, wie die Thiere den Menschen in der Fabel *). — Diese Auffassung, wenn auch selten mit voller Consequenz festgehalten, klingt sogar noch bei Holbein an.

So werden diese Darstellungen immer mehr und mehr ein Gemisch herben, schneidenden Hohnes und eines echt volksthümlichen Humors, der auch noch mit dem Ernsten, ja dem Schrecklichen sein Spiel treibt. Aber nicht von Anfang an war dies der Fall, sondern diese Vorstellung war in ihrem Ursprung eigentlich eine mildere, dem Bilde des anfallenden und niederwerfenden Todes mit Sense oder Bogen gegenüber. Nicht selber vernichtend, sondern als Boten des Todes treten die Verstorbenen auf; ehemals pflegten vorzugsweise die Spielleute Boten zu sein, und so lag es nahe, daß sie vor den Lebenden aufspielen und sie so in den Reigen locken. Dieser mildere Charakter war dem Todesreigen namentlich in seiner ersten Form eigen, welche der Dichtung und der dramatischen Darstellung angehört. Erst als diese gegen die malerische Darstellung zurücktrat, gewann das humoristische Element größeren Spielraum. Schon im Bilde der dürren Todtengestalt selbst liegt ja ein burlesker Zug.

*) J. Grimm a. a. O.

Der Todtentanz, Französisch Danse macabre [1]), war ursprünglich ein Schauspiel, welches von lebenden Personen aufgeführt wurde, und gehörte zu jenen dramatischen Aufzügen und Darstellungen, welche im Mittelalter von der Geistlichkeit selbst begünstigt und veranstaltet zu werden pflegten [2]). Das Drama in seiner ursprünglichen Form läßt sich ja vom Tanze nicht scheiden, und diese aufgeführten Todtentänze waren eben auch Dramen einfachster Art, aus bloßer Wechselrede zwischen dem Tode und denen, welche er entführt, bestehend. Schon im 14. Jahrhundert war eine solche Vorstellung in Frankreich und Deutschland üblich, von wo sie nach England und Spanien überging. Bald wurde das vorübergehende Schauspiel zu einem dauernden gemacht durch die Hülfe der bildenden Künste [3]). An den Stätten, wo diese Dramen zur Aufführung zu kommen pflegten, wurden sie durch die Malerei und manchmal auch durch die Plastik festgehalten. Unter die abgebildeten Paare wurden die Verse des Dramas als Text geschrieben. An den Mauern der Friedhöfe, im Innern von Kirchen und Kapellen, in den Kreuzgängen der Klöster, selbst in den Höfen der Schlösser [4]) oder auf Teppichen zur Decoration von Chorschranken [5]) wurden diese Darstellungen angebracht. Besonders häufig sind sie in den Klöstern der Dominikaner zu finden [6]). Dieser Orden, welcher das Predigtamt verwaltete, mag die dramatischen wie bildlichen Darstellungen des Gegenstandes besonders begünstigt haben, um seiner Lehre desto stärkeren Eindruck auf die Menge zu sichern. Schon dem Anfang des 14. Jahrhunderts gehörte wahrscheinlich der untergegangene Todtentanz des Klosters Klingenthal zu Klein-Basel an, während der bekanntere im Predigerkloster

---

[1]) Ueber die Ethymologie des Wortes Macabre kann hier nicht gehandelt werden. Wir begnügen uns auf Wackernagels Ausspruch (a. a. O. S. 314) hinzuweisen, daß der Lateinische Ausdruck Machabaeorum chorea hinreicht, um die sonstigen Herleitungen auszuschließen. Wahrscheinlich fand die Aufführung zuerst am Fest der sieben Machabäischen Brüder statt.

[2]) Wackernagel S. 315 f. Douce p. 14—16, Langlois I. p. 116—163. Hauptbeweisstelle: Carpentier Suppl. zum Glossarium von Ducange, unter Machabaeorum chorea.

[3]) Solcher Zusammenhang der geistlichen Schauspiele und der bildenden Kunst ist auch sonst nachgewiesen. Springer, Ikonograph. Studien, Mittheil. der k. k. Centralcommission, 1860. Vgl. Bd. I unseres Buches S. 24 und 87.

[4]) Blois, Dresden (jetzt auf dem Neustädtischen Kirchhof).

[5]) In Notre-Dame zu Dijon, in der Revolution verschwunden. Peignot p. XXXVII f.

[6]) Vgl. Douce p. 36, nach Urstisii Epitome Hist. Bas.

zu Groß-Basel aus der Mitte des folgenden Jahrhunderts stammt. Ein berühmtes Bild dieser Art, das aber nicht lange gedauert zu haben scheint, befand sich im Kloster der unschuldigen Kindlein zu Paris. Im Jahre 1824 wurden wieder die Bilder in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Straßburg*) und erst 1860 diejenige in der Vorhalle der Marienkirche zu Berlin**) unter der Tünche entdeckt, Denkmäler aus dem Ende und aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. In England war besonders der Todtentanz an der Nordseite von St. Paul zu London berühmt, unter Heinrich VI. gemalt und unter dem Protector Sommerset zerstört. Von noch bestehenden älteren Werken sind vorzüglich aus Deutschland der zwar oft übermalte Lübecker Todtentanz aus dem Jahre 1463, aus Frankreich das Wandbild in der Abteikirche de la Chaise-Dieu in Auvergne [3]), etwa aus derselben Zeit, zu nennen.

Das Gedicht vom Todtentanz wurde handschriftlich festgehalten, seit Erfindung des Buchdruckes typographisch vervielfältigt und mit Holzschnitten versehen. So kam es in Hochdeutscher, Niederdeutscher, Französischer, Englischer, Lateinischer Sprache heraus. Immer liegt derselbe Text zu Grunde, der in der ursprünglichen Form mit dem Prolog des Predigers oder des acteur (Verfassers), und zwar Deutsch mit dem Verse „O diser werlde weyßheit kint“ ꝛc., Französisch „O créature raysonnable, Qui désires vie éternelle“ beginnt. Der Text ist zunächst noch immer die Hauptsache, und die Bilder sind nur eine Beigabe, eine Illustration; „Todtentanz mit Figuren“ lautet auch der ursprüngliche Titel. Die Bilder sind daher mehr als die Worte dem Wechsel unterworfen. Aber auch auf diese wirken veränderte Mundart und Sprache umgestaltend ein. Namentlich wird das Gedicht und mit ihm die Illustration allmälig erweitert, der Reigen geht immer weiter über die ursprüngliche Zahl von 24 Paaren hinaus.

Mit der Zeit, noch im 15. Jahrhundert, ändert sich die Sache. Die Bilder treten in die erste Linie und die Verse nehmen nur die Stelle einer Beigabe, einer erklärenden Unterschrift ein. Dieser Wechsel war namentlich in Deutschland möglich, denn hier ist um diese Zeit keine Spur mehr von

---

*) F. W. Edel. Die Neue-Kirche in Straßburg. 1825. 8.

**) Herausgegeben von W. Lübke. S. o.

***) Herausg. von Jubinal. Paris 1841. Wackernagel nimmt die Entstehung dieses wie des Lübecker Todtentanzes früher an. S. 317, 321.

den Aufführungen des Todtentanzschauspieles zu finden, von welchen wir aus Frankreich noch von dem Jahre 1423 Kunde haben*).

Die bildende Kunst, in neuer und großartiger Entwickelung begriffen, erfaßte, unbekümmert um die literarische Grundlage, den Gegenstand in durchaus eigenem Geist. Schon der zweite Baseler Todtentanz, derjenige des Predigerklosters, ist dafür bezeichnend, und es gewährt großes Interesse, wenn man ihn mit dem früheren Baseler Todtentanz vergleicht, der das gegenüber, am rechten Rheinufer, gelegene und 1274 von Walther von Klingen erbaute Kloster Klingenthal schmückte. Dieser soll die Jahrzahl 1312 getragen haben**), und er zeigt noch die in den Bewegungen sanfte, zum Theil schüchterne, in der Empfindung aber naive und frische Auffassung der früheren gothischen Kunst. Der Todtentanz des Predigerklosters dagegen ist ein Werk des 15. Jahrhunderts, ja gewiß, wie die künstlerische Behandlung annehmen läßt, aus dem Ende desselben, denn die immer wiederholte Ueberlieferung, daß er der Pest, die 1439 während des Concils in Basel wüthete, seine Entstehung verdanke, läßt sich auf keine verbürgte Nachricht zurückführen. Wahrscheinlich ist ursprünglich das Klingenthaler Bild das berühmte gewesen. Die Dominikaner, welche die geistliche Aufsicht über die Nonnen in Klingenthal hatten, mußten finden, daß eine solche Darstellung an ihrem eigenen Kloster bessere Dienste thun möchte, wo sie zugänglicher als im verschlossenen Frauenkloster sein und täglich von Jedermann gesehen werden könnte. Sie ordneten daher eine Uebertragung des Klingenthaler Gemäldes an, das heißt, sie gaben nicht blos eine Darstellung desselben Gegenstandes, sondern sie lehnten sich an das ältere Vorbild, was die Reihenfolge der Paare, in der nur wenige Abweichungen stattfanden, die Anordnung der einzelnen Scenen, selbst viele Motive der Handlung und der Bewegungen betrifft.

Dennoch zeigt sich der ganze Unterschied der Zeiten. Ueberall tauchen kühne und launige Einfälle, von denen dort keine Ahnung war, auf, und namentlich die Todtengestalten selbst zeigen die größte Keckheit und Bewegtheit in ihren Stellungen und Geberden. Hier denkt man an Goethe's Verse:

„Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Geberden da gibt es vertrackte,
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte“.

---

*) Zu Besançon. Vgl. Carpentier zu Ducange, Glossarium. Machabaeorum chorea.

**) Diese Nachricht ist indessen mit Vorsicht aufzunehmen.

Dann ist hier auch deutlich zu bemerken, daß die darunterstehenden Verse, nicht wie beim Klingenthaler Bilde, das Ursprüngliche, sondern eine bloße Beigabe der Bilder sind, nach diesen sich richten, ja an manchen Stellen sie erläutern wollen [1]).

Seit eben dieser Zeit, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, beschäftigen sich fast alle Künstlergeister in Deutschland mit solchen Todes-Phantasien, stellen sie in Holzschnitten und Kupferstichen, in Zeichnungen und Tafelbildern dar. An den beschränkenden Rahmen des Reigens pflegen sie sich nicht mehr zu binden, sondern an die Stelle jener primitiven Schauspielform lieben sie einzelne, reich ausgebildete dramatische Scenen zu setzen. Unendlich ist der Reichthum an Erfindung, an tiefen und geistreichen Motiven, der sich in diesen Bildern offenbart.

Der größte Erfinder unter den Deutschen Künstlern, Albrecht Dürer, steht auch hier in erster Reihe. Ein Holzschnitt seiner frühesten Zeit (1497), zeigt drei Reiter, die in öder Schlucht von drei Gerippen überfallen werden, ein verzweiflungsvoller Kampf [2]). Noch älter ist eine Radirung „der gewaltsame Greis", der Tod, der ein junges Weib in seine Arme zieht, ein Motiv, das Dürer später in einem seiner vollendetsten Stiche, dem „Wappen mit dem Todtenkopf" wiederholt hat. Einer der bekanntesten Stiche seiner ersten Zeit ist „der Spaziergang". Ein junges Paar in eleganter Tracht wandelt in freundlicher Landschaft hin. Sie sind im Gespräch begriffen und aufmerksam hört der Cavalier der Dame zu, die er sanft umschlingt; doch trübe Ahnungen scheinen sich seiner zu bemächtigen, und wohl mit Grund, denn hinter einem Baume lauert der Tod. Eine von Dürers großartigsten Schöpfungen ist endlich jener Kupferstich mit dem gewappneten Rittersmann, der fest und gerad'aus seine Straße zieht, durch Tod und Teufel, die sich ihm gesellen, nicht beirrt. Der Tod mit der von Schlangen umwundenen Herrscherkrone ist hier wieder ganz in dem großartigen Stil des früheren Mittelalters aufgefaßt, und selbst noch ein heidnischer Zug ist es, ihn zu Pferde darzustellen, wie die Walkyren in der nordischen Sage [3]). Zugleich gehört dieses Blatt, wie das früher [4]) erwähnte von Dürers Meister Michael Wohlgemut zu den wenigen, in welchen

[1]) Vgl. Maßmann. — Wackernagel.

[2]) In der Albertina zu Wien und im Museum zu Stuttgart, v. Rettberg, Anzeiger des Germanischen Museums. Nürnberg 1855. S. 314, 1857 S. 80. — Passavant III. S. 226 f.

[3]) J. Grimm, Deutsche Mythologie S. 489. [4]) S. 86.

sich dem Furchtbaren das Versöhnende gesellt. Neben der Macht des unentrinnbaren Todes hat hier der Künstler auch den Geist vor uns hingestellt, welcher die Furcht vor jenen unheimlichen Gewalten bannt und den Tod überwindet.

Einige merkwürdige Todesbilder findet man unter den Handzeichnungen des Baseler Museums. Zwei Blätter von Nicolaus Manuel[1]) zeigen wie der Tod in das Liebesleben hineinbricht. In einer Landschaft haben ein Cavalier und eine Dirne geschmaust und gekost, da kommt der Tod als Jäger, seinen Bogen auf den Mann richtend; der möchte sich bergen und weiß nicht wie; vergebens sucht das Weib, ihn zu schützen. Das zweite Blatt, unvollendet, zeigt ein traulich hinwandelndes Paar. Da naht der Tod und ergreift die Frau am Kleide; ihr Gefährte blickt ihn festen Auges an, packt ihn am Leichentuch und zieht das Schwert; aber sein Gegner erhebt eine noch stärkere Waffe, das Todtenbein, gegen ihn. Urs Graf[2]) zeigt eine lustige Gesellschaft von Landsknechten beim Mahl; da findet sich als Gast der Tod ein, er springt herzu, den zu äußerst sitzenden mit dem Knie in den Rücken stoßend, und spricht die Worte:

Ich wett vch gern ein wil zu lossen
Was Ir rettend vnder disser Possen[3]).

Der berühmteste Holzschnitt von Urs Graf, diesem ächten Maler des Schweizer Kriegsvolkes, zeigt zwei derbe Landsknechte im Gespräch mit einer zweideutigen Dirne, während der Tod über ihnen auf dem Baume lauert. Ebenfalls Landsknechten und Dirnen gesellt sich in einem Holzschnitte von Hans Scheuffelin der Tod, als ob er ein Soldat wie sie wäre, in stattlicher Kriegertracht, die Sense auf der Schulter. Der Tod und der Landsknecht treten auch in einem von Ambrosius Holbein erfundenen Buchtitel auf. Fortuna, ein nacktes Weib auf feurigem Pferde, den Pokal mit der Hand emporhebend, sprengt auf den Krieger los, aber eben fliegt ihm auch schon der Pfeil des hinter ihr nahenden Todes in die Brust[4]).

---

[1]) Mappe U IX.

[2]) Mappe U IX.

[3]) Wett = wollte, lossen = lauschen, rettend = redet.

[4]) Ambrosius Holbein Nr. 9. Von ihm rührt wahrscheinlich auch noch ein Titel mit dem Tod als Mäher her (Nr. 10.). Beide Blätter bei Passavant unter Hans Holbein (88, 89).

Das von Dürer behandelte Motiv des Todes, der ein junges Weib umschlingt und gerade die reichste Blüthe der Schönheit knickt, kommt auch bei andern Künstlern vor, öfter zum Beispiel bei seinem Schüler, Hans Sebald Beham. Wir haben Kupferstiche von ihm, auf welchen der geflügelte Tod ein stehendes nacktes Weib umschlingt oder gar auf das Lager neben die üppig daliegende Schöne steigt. Dann sind namentlich zwei Gegenstücke der Beachtung werth. Eine schöne Frau, Blumen in den Händen, wandelt in einem Garten, während ein Buhle in der Narrenkappe sie umschlingt und ihr in das Antlitz schaut. Auf dem zweiten Blatte wandelt die Dame ganz wie vorhin einher, und wieder gesellt sich ihr ein Buhle, aber diesmal grinst sie unter der Narrenkappe der Todtenschädel an. Hier wie auf den beiden ersten Blättern stehen die Worte: „Omnem in homine venustatem mors abolet“, „alle Schönheit beim Menschen nimmt der Tod hinweg“. Aehnlichen Inhalts sind zwei schöne Gemälde von Hans Baldung Grien im Baseler Museum*). Auf jedem eine nackte Frauengestalt in vollster Jugendblüte. Die erste umschlingt der Tod um sie mit seinem grinsenden Schädel zu küssen, die zweite ergreift er bei den Haaren und schleppt sie an das offene Grab. Mit der Rechten weist er hinein, und oben stehen die Worte: „Hie must du in.“ Noch dämonischer wirkt eine Composition von Manuel, auf der Rückseite seines Gemäldes der Bathseba**). Die Art, wie hier der Tod das Mädchen umfängt, athmet zugleich Wollust und Entsetzen. Kühneres ward nie gemalt. Auf einer Säule zur Linken die Statue eines Amor, der sich selbst ersticht. Es ist eine grauenhafte Mahnung an jene fürchterliche Krankheit, welche seit Ende des 15. Jahrhunderts als eine neue Geißel über Europa kam und das sinnliche Geschlecht gerade aus dem Sinnen- und Liebesgenuß jäh emporscheuchte.

Auch bei Bildnissen Embleme des Todes anzubringen, war gebräuchlich. So hält Lucas van Leyden in seinem Porträt, das er selbst gestochen, einen Todtenschädel in der einen Hand und weist mit der andern bedeutungsvoll darauf hin. Häufig ließen die Abgebildeten hinter sich die Gestalt des Todes mit dem Stundenglas anbringen; auch von Holbein werden wir später ein Bildniß dieser Art, das des Sir Bryan Tuke, kennen lernen. Hans Burgkmair hat auf dem Bilde des Wiener Belvedere, welches

*) Nr. 75, 76.

**) Baseler Museum Nr. 42. Braun in Braun.

ihn selbst und seine Frau zeigt, einen Spiegel angebracht, in welchem man statt ihrer Gesichter zwei Todtenköpfe erblickt. Dabei steht der Reim:

Solche Gestalt unser baider was,
Im Spiegel aber nix dan das.

Burgkmair hat außerdem einen Helldunkel-Holzschnitt herausgegeben, welcher nebst dem Manuel'schen Gemälde und Dürers „Ritter trotz Tod und Teufel" unter den erwähnten Todesbildern in erster Reihe steht: Der Tod hat einen ritterlichen Jüngling zu Boden geworfen, setzt ihm den Fuß auf die Brust und würgt ihn mit beiden Händen, während er mit den Zähnen das Gewand eines fliehenden Mädchens packt. Hier ist eine wilde Leidenschaft und eine Kühnheit der Bewegung, wie sie nur noch Holbein in seinen Todesbildern zeigt. Kein Werk Burgkmairs steht so hoch wie dieses, keins zugleich zeigt seinen Einfluß auf Holbein, den jüngeren Landsmann*), in solchem Grade. Hier athmet Alles Italienische Renaissance, Gestalten und Bewegungen wie die Architektur der Umgebung, die auf Venedig hinweist mit ihrer Perspective auf einen Canal, in dem eine Gondel fährt. Aber auch in der erhabenen Ironie, die dieses Blatt durchdringt, ist es der Vorläufer zu Holbeins berühmten Compositionen.

Weit mehr der Ironie als dem reinen Humor neigt sich überhaupt das komische Element zu, welches überall, hier schwächer, dort stärker, in den Todesbildern des 14., 15. und 16. Jahrhunderts auftritt. Diese Komik ist nicht der Art, daß sie das Fürchterliche mildert und dem Beschauer hilft, sich über das Grauen wegzusetzen, sondern sie mehrt vielmehr das Bangen und steigert das Entsetzliche.

Das komische Element spielt in der gesammten Kunst des Mittelalters seine Rolle. Unmittelbar gesellt es sich dem Ernsten und Erhabenen bei, und nichts ist so feierlich, daß es sich ihm verschließen könnte. In den kirchlichen Mysterienspielen gewinnt neben dem Höchsten und Heiligsten das Possenhafte seinen Platz. In der bildenden Kunst, in den Steinmetz-Arbeiten der kirchlichen Bauwerke, namentlich den Consolen und Wasserspeiern, oder in den Randverzierungen und Initialen der Handschriften und später der Druckwerke, waltet ein leichtes, übermüthiges Spiel, eine unerschöpfliche Laune, die allen Reichthum mittelalterlicher Phantastik auszuschütten liebt. Das ist eine Gegenwirkung des Volksgeistes gegen den

*) Vgl. Bd. I. S. 151—153.

strengen Zwang der kirchlichen Zustände, gegen die Einseitigkeit des mittelalterlichen Christenthums, seine naturfeindliche Askese, seinen weltverachtenden, übersinnlichen Hang. Die jugendlich frische Kraft der nordischen Völker sprengt diese Fesseln, und der Volkswitz wird zum Organ für die verschmähte und zurückgedrängte natürliche Empfindung. So lebendig und so sprudelnd bricht er los, daß ihn die kirchliche Strenge nicht dämmen kann, sondern, zum Compromiß genöthigt, ihm in ihrem eigenen Bereich einen Platz einräumen muß. Aber nicht immer ist diese Komik tändelnd, heiter und jovial, oft herrscht auch ein satirischer Zug vor, welcher namentlich wider Kirche und Geistlichkeit geht. Davon ist vor Allem die Thierfabel voll, aus welcher auch die bildende Kunst Vorwürfe entlehnt und selbst an geheiligten Stätten anzubringen nicht Scheu trägt. Wie köstlich hat zum Beispiel Meister Jean Trupin in den Chorstühlen des Domes zu Amiens den Fuchs in der Mönchskutte, welcher den Hühnern predigt, dargestellt.

In gleicher Weise liegt ein humoristisch-satirisches Element den Todtentanz-Darstellungen zu Grunde. Nicht der asketische Geist allein, der sie ursprünglich hervorrief und sie der kirchlichen Bußpredigt dienstbar machte, hätte ihnen eine so bedeutende Stelle in der Kunst mehrerer Jahrhunderte sichern können, sondern jener Zug der Laune und des Spottes mußte hinzutreten, der aus echt volksthümlichem Geiste stammt.

So schneidend scharf die Vergänglichkeit alles Irdischen, so entsetzlich die Schrecken des Todes geschildert werden, Eins vermag dennoch das Volksbewußtsein darüber zu trösten und mit dem Tode zu versöhnen: der Gedanke, daß der Tod Alles gleichmacht. Ihm ist der Hohe so gut wie der Niedere, der Reiche wie der Arme unterworfen, die Geistlichen können ihm ebensowenig entrinnen wie die Laien. Ihm mag keine irdische Macht widerstehen, keine Schätze können von ihm loskaufen, Jugend und Schönheit erweichen ihn nicht. Auf diese Egualeza des Todes legt das Wandbild zu Clusone*) das Hauptgewicht. Und in dem mehrfach erwähnten Buche von der Klage des Wittwers, führt der Tod gegen diesen zu seiner Rechtfertigung an: „Wir nymans adel schonen groszer kunst nicht achten, keinerlei schon ansehen, gab, lieb, leides, alders, iugent, und allerlei sach nicht wegen, wir thun als die sunn die do scheint uber gut unde poß, wir nemen gut und poß in unsern gewalt**).“ In bitterster Ironie spricht dieser Gedanke

*) Vgl. oben S. 84.

**) Schon = Schönheit, wegen = wägen, poß = bös.

aus den Worten, die über dem Beinhause beim Beginn des Klein-Baseler Todtentanzes standen:

„Hie richt got noch dem rechten,
die herren ligen bi den knechten,
nun mercket hie bi,
welger her oder knecht gewesen si.“

Im Reigen des Todes gilt Einer soviel wie der Andere. Rückhaltslose Keckheit drückt sich in der Art, mit welcher der Tod in Worten und Benehmen dem Papst, dem Kaiser, den weltlichen und geistlichen Fürsten entgegentritt, aus. So sind die Todtentänze wesentlich eine Aeußerung der demokratischen Regungen, welche damals erwachen, namentlich in den Städten aufleben und neue Zustände gegenüber den abgestorbenen alten Verhältnissen begründen.

Neben der politischen Satire sahen wir die religiöse stehen, die um so lebhafter wird, je mehr in der ganzen Stimmung der Zeit die Unzufriedenheit mit den kirchlichen Zuständen überhand nimmt. Im Großbaseler Todtentanz ist sie bereits stärker ausgebildet als in den meisten vorhergehenden und gleichzeitigen Bildern. Einige Jahrzehnte später aber entsteht eine Schöpfung, in welcher der Freimuth zum vernichtenden Hohn wird, der schon früher erwähnte Todtentanz des Nicolaus Manuel zu Bern. Dieses Werk, schon 1660 zu Grunde gegangen und uns nur in gezeichneten Copien aufbehalten, war in den Kirchhofshallen des Predigerklosters ausgeführt worden. Dies war vor wenigen Jahren der Schauplatz von Ereignissen gewesen, die mehr als irgend etwas Anderes die Reformation in der Schweiz verbreitet hatten. Hier nämlich hatten die Händel des Bruders Hans Jezer gespielt, dessen Dummheit die Obern des Berner Dominikanerklosters dazu benutzt hatten, um einen unfreiwilligen Heiligen aus ihm zu machen, ihm die verschiedensten himmlischen Erscheinungen vorzuspiegeln und Christi Wunden an Händen und Füßen beizubringen. Im Jahre 1509 war dieser Betrug entlarvt worden und hatte die Anstifter auf den Scheiterhaufen gebracht. Es war eine Art Buße, wenn jetzt die Insassen dieses Klosters dem Maler die Freiheit gewährten über dem Unwesen im geistlichen Stande so schonungslos zu Gericht zu sitzen. In diesem noch vor 1522*) vollendeten Werke, bricht aber bereits

*) Grüneisen, S. 164 ff.

jene Opposition durch, welche erst durch Luthers Auftreten und Zwingli's Wirksamkeit in Zürich begründet wurde. Gegen die Geistlichen, welche den Reigen, von den Laien getrennt, eröffnen, wird die Satire im Bilde selbst wie in der Unterschrift geübt: „Vff erdt scheint groß min heiligkeit, die torächt welt sich vor mir neigt" antwortet der Papst dem Tode, welcher ihm die dreifache Krone vom Haupte reißt, und an der Sänfte, auf welcher er einhergetragen wird, sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel und die Ehebrecherin vor Christus abgebildet, wobei die Pharisäer und Schriftgelehrten als Bischöfe und Mönche erscheinen. Mit besonderer Heftigkeit fährt der Tod weiterhin unter eine Gruppe von Mönchen, die er anredet:

„Ir münchen mestend üch gar wol,
Ir steckend aller sünden vol,
reißend wölff in eim schaffs kleid,
Ir müeßend mit dantzen wers üch leid."

In diesem Voranstellen der Satire, namentlich auf kirchlichem Gebiet, ist Manuels Todtentanz der Vorläufer von Holbeins Todesbildern, deren Entstehung nach Ort und Zeit jenem so naheliegt. Kehren wir jetzt zu Holbein selbst zurück, nachdem wir gesehen haben, wie der Gegenstand seines Hauptwerkes vor ihm aufgefaßt worden war und welche Rolle derselbe überhaupt in der Kunst dieser wie der vorhergehenden Epoche spielte.

IV.

Holbeins Todesbilder. — Anregung zu Basel. — Der Tod verschiedentlich von ihm dargestellt. — Das Ende des Gerechten und des Gottlosen. — Der Todtentanz auf der Dolchscheide. — Die Holzschnittfolge der „Bilder des Todes". — Verhältniß zur Auffassung des Mittelalters und Einwirkungen anderer Art. — Der Tod als Gerippe. — Mangel anatomischer Kenntnisse. — Entstehungszeit der Bilder. — Ausgaben von Basel und Lyon. — Die Vorrede der Ausgabe von 1538, ihr Autor und ihre räthselhafte Stelle. — Absichtlich anonymes Erscheinen. — Charakteristik der einzelnen Bilder. — Exposition und fernerer Verlauf des Dramas. — Später hinzugefügte Compositionen. — Die beiden Schlußblätter. — Die Kindergruppen. — Initialen mit Todesbildern. — Die Bilder im Verhältniß zu ihrer Zeit. — Kirchliche und politische Satire. — Holbein und Shakspeare. — Ironie und sittlicher Gehalt. — Wirkung und Verbreitung des Werkes. — Seine Aufnahme daheim und im Auslande. — Dürer und Holbein im Verhältniß zum Geist und zur Auffassung ihres Volkes.



Xylographie, Wandmalerei, Dichtkunst hatten sich der Todtentanzdarstellungen lange bemächtigt. Sie waren zu Holbeins Zeit einer der gebräuchlichsten Gegenstände für die darstellenden Künstler, ihrer Phantasie wie derjenigen des Volkes lag überall die Beschäftigung mit denselben nahe. Für Hans Holbein, der in Basel lebte, gab es aber noch eine besondere, fortwährende Anregung. Täglich konnte er den Todtentanz neben der dortigen Predigerkirche vor Augen haben. Alt und Jung war dieser vertraut, weit und breit wußte man von ihm; der Tod von Basel war schon damals sprüchwörtlich geworden und kam in den Volksliedern vor.

Ob auch das ältere Klingenthaler Bild zu Holbeins Zeit sichtbar war, ist nicht bekannt. Es war völlig in Vergessenheit gerathen und in ganz verfallenem Zustande, als der wackere Bäckermeister Emanuel Büchel es

wieder auffand und beide Werke im Jahre 1773 copirte[1]). Später ging das Klingenthaler Bild nach und nach völlig zu Grunde. Der Großbaseler Todtentanz bestand auch nur bis zum Jahre 1805, freilich in sehr verblichenem Zustande. Damals wurde die Kirchhofsmauer des Predigerklosters, die ihn enthielt, auf Anordnung des Rathes abgebrochen, was aber, wegen der großen Theilnahme der Bevölkerung für dies öffentliche Denkmal, nur bei Nacht geschehen konnte. Noch immer heißt die gegenüberliegende Häuserreihe am Todtentanz. Wenige Ueberbleibsel des Großbaseler Bildes werden in der mittelalterlichen Sammlung am Münster bewahrt, im Uebrigen müssen Copien hinreichen, wenn wir uns einen Begriff von den beiden Schöpfungen machen wollen, mit welchen die Neuzeit so schonungslos verfahren ist.

Von der ehemals in der Literatur verbreiteten Meinung, Holbein sei der Urheber dieses viel älteren Werkes gewesen, sprachen wir früher[2]) und gaben an, wie dieser Irrthum sich gebildet hatte. Heut ist die Sache als erledigt anzusehen, mögen auch Küster und Fremdenführer zu Basel noch immer nicht ermangeln, die Reste der Malereien in der Mittelalterlichen Sammlung solchen die es glauben mögen, namentlich reisenden Engländern, als „Holbein" vorzuzeigen. Wir können keine Aufklärung über den Meister des Werkes erwarten, der jedenfalls ein trefflicher Künstler war. Und Holbein, wenn er dasselbe auch nicht geschaffen hat, erfuhr doch lebhafte Einwirkungen von ihm. Die Gestalten, welche er hier sah, erfüllten seine Phantasie, und nicht nur ihr tiefer Sinn prägte sich ihm ein, auch manche kühnen Formen und Bewegungen regten ihn zu ähnlichen Erfindungen an. Ja zweimal hat er das Motiv einer dortigen Todtengestalt geradezu in sein Werk hinübergenommen[3]).

Der Tod kommt in Compositionen Hans Holbeins in mancherlei Gestalt vor. Zwei Titelblätter mit Darstellungen solcher Art schrieben wir freilich nicht ihm, sondern dem Ambrosius Holbein zu und haben sie schon besprochen[4]). Dagegen liegt eine Zeichnung unseres Meisters, wenn

---

[1]) Seine colorirten Copien befinden sich im Baseler Museum. Hiernach die Abbildung bei Maßmann „die Bäseler Todtentänze". Der Großbaseler Todtentanz ist in zahlreichen Auflagen seit 1621 bei J. J. Merian in Kupferstichen erschienen.

[2]) Bd. I. S. 179 f.

[3]) Ueber Holbeins Todesbilder, außer der S. 79 angeführten Literatur, namentlich Maßmann, Text zu Schlotthauers Copien, und die Ergänzungen hierzu in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, 1832, II. Anzeigeblatt.

[4]) S. 93 (vgl. auch die Anmerkung).

auch vielleicht nur eine kleinere Skizze, einem großen, mit acht Platten hergestellten Holzschnitt zu Grunde, von dem sich ein Exemplar in der Albertinischen Sammlung zu Wien, ein zweites im herzoglichen Museum zu Gotha befindet*). Der Gegenstand ist „der Tod des Sünders und der Tod des Gerechten", eine Composition, welche an die Bilder der im 15. Jahrhundert entstandenen, handschriftlich wie im Holzschnitttafel-Druck existirenden „Ars moriendi" erinnert. In dieser werden die Versuchungen in der Todesstunde und ihre Ueberwindung dargestellt, und am Sterbebette erscheinen neben den versuchenden Teufeln die helfenden Engel und Christus mit den Heiligen, auf welche die Hoffnung des Sterbenden gerichtet ist.

Das Motiv, welches diese älteren Vorstellungen dem Künstler geboten haben, ist hier aber völlig frei verwerthet. Statt Eines Sterbenden sehen wir zwei, von denen einer zur Seligkeit eingeht, der Andere dem Verderben überliefert wird, und auch die Einführung des personificirten Todes bei einer solchen Darstellung ist neu. Oben thront der richtende Christus auf der Weltkugel, zu den Seiten, in sechs Medaillons, die Werke der Barmherzigkeit, darunter, auf Wolken, zwei Engel mit Posaunen. Unten liegt zur Rechten des Heilands, der sterbende Gerechte in seinem Bett, während „Liebe," „Glaube" und „Hoffnung" ihn tröstend umgeben. Die Letzte blickt vertrauensvoll zu einem Engel empor, welcher die Schafe von den Böcken scheidet, ein zweiter Engel, den Kranz „Danksagung" haltend, beugt sich über die Lehne des Bettes. Gegenüber wälzt sich der Sünder angstvoll auf seinem Lager, die „Welt" — eine schöne Gestalt, die mit der Hoffnung zu den besten des Bildes gehört — flieht von ihm; zu Häupten steht ihm der Tod**) mit dem Stundenglas und mit seinem Feldzeichen, einer Fahne mit dem Todtenschädel. Auch der Teufel ergreift schon des Sünders Arm, indem er unter Flammen und Rauch aus der Erde fährt.

Ferner läßt Holbein, ganz wie Dürer, in seinen Bildern zur Offenbarung den Tod mit den drei apokalyptischen Reitern in geschlossener Reihe dahinsausen, den Dreizack in den Händen, alles Lebendige zu Boden

---

*) Pass. 30.

**) Im Märchen vom Gevatter Tod (Grimm, Kindermärchen Nr. 44) steht ganz ebenso der Tod zu Häupten des Kranken, wenn derselbe ihm verfallen ist; steht er dagegen zu seinen Füßen, so kommt der Kranke davon. Vgl. auch D. Mythologie.

schmetternd. Dann ersinnt er aber auch Darstellungen, welche dem eigentlichen Todtentanz näher stehen. Ein wirklicher Reigen kommt nur einmal bei Holbein vor, und auch da nur im Auszuge, nur aus sechs Paaren bestehend, als Schmuck für eine Dolchscheide entworfen. Die Originalzeichnung ist mit dem Nachlaß Beuth's in das Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin gekommen*), drei alte Copien sind in der Baseler Sammlung, eine auf der Bernburger Bibliothek**), auch kommen Dolchscheiden mit dieser Composition in derber Ausführung von der Hand eines Schweizer Waffenschmieds vor***). Von Holbeins zahlreichen Entwürfen für Gegenstände der Kunstindustrie ist dieser einer der schönsten und geistvollsten, was die Zeichnung wie die Erfindung betrifft. Was kann sinnreicher sein, als den todbringenden Dolch mit diesem Bilde von der Allgewalt des Todes zu schmücken? Wunderbar ist alles in den schmalen, sich gegen die Spitze verjüngenden Raum hineincomponirt. Die Kühnheit und wilde Bewegtheit der Todtenfiguren zeigt den Einfluß des Groß-Baseler Wandbildes, geht aber weit über dasselbe hinaus; aus ihren grinsenden Schädeln und aus jeder ihrer Geberden spricht dämonischer Hohn. Der erste Todte umklammert die Hand eines jungen edeln Königs, dessen zu Boden gefallenen Reichsapfel er mit dem Fuße von sich schleudert, der zweite, der einen Schleier haubenartig um den Kopf geschlungen, zerrt in grauenhafter Lustigkeit die Königin sammt ihrem Hündchen fort, mag sie sich auch noch so vornehm sträuben gegen diesen unwillkommenen Begleiter. Der dritte spielt dem fahnentragenden Landsknecht auf Pfeife und Trommel einen Kriegsmarsch vor, und heißt ihn seinem Commando folgen. Des Kriegers Gefährtin, die kurzgeschürzte Dirne mit Beutel, Dolch und Federhut wird plötzlich von einem Gerippe gepackt, daß ihr die Laute aus der Hand fällt. Ein anderes, mit Reisehut und Bettelsack behangen und ein gebrochenes zweihändiges Schwert in der Hand, hat den feisten Bettelmönch mit der klappernden Büchse ergriffen und springt so eilig mit ihm davon, daß der wohlbeleibte Herr kaum Schritt halten kann. Den Beschluß macht ein holdes Knäblein, welches der sechste Todte an der Hand führt. Diese Composition ist ein wirklicher Tanz, in welchem sich Alles nach demselben beschleunigten Tempo bewegt.

*) Meisterhaft gestochen von Otto. — Photographie nach dem Stich in des Verf. Holbein-Album (Berlin, Schauer).

**) Vgl. das Verzeichniß der Werke.

***) Bei Herrn F. Robert-Tornow in Berlin.

In eigenthümlich milder Form werden diese Gedanken vom Tode und von der Vergänglichkeit in einem Titetblatt in Metallschnitt*) ausgedrückt, welches die Jahrzahl M.D.XX. trägt und trotz mangelhafter Ausführung eine völlig Holbein'sche Erfindung zeigt. Unten ein sprudelnder Brunnen, auf dessen Schale zwei Knäblein sitzen, die in das Horn stoßen. Ringsum schöpfende und spielende Kinder. An den Seiten wachsen Palmbäume auf, an welchen andere Knaben emporklettern. Oben aber sitzen ein Greis mit kahlem Schädel und ein Weib mit hängenden Brüsten, beide nackt, zu den Seiten eines Todtenkopfes, in trübes Sinnen versunken. Diese Darstellung in ihrem sanft-elegischen Charakter scheint eher an die Auffassung des Alterthums als an die mittelalterlichen Schilderungen des Todes zu erinnern, und mehr das Schwinden der Jugend, als das Schwinden des Lebens, bildet hier das Grundmotiv.

Seit 1524 kommen in Baseler Drucken Stücke von jener Initialen-Folge mit Todesbildern vor, deren vollständige Probedrucke die Namens-Unterschrift Hans Lützelburgers tragen, und in ihrem kleinen Umfange — elf Linien im Quadrat — die Feinheit und das Geschick dieses unvergleichlichen Holzschneiders in höchstem Maße zeigen. Sie stehen im Verhältniß entweder eines Auszugs oder einer Vorarbeit zu der hochberühmten, in zahlreichen Ausgaben erschienenen, so vielfach nachgeahmten Holzschnitt-Folge von Todesbildern, welche denselben Gegenstand ausführlicher und bei einem etwas größeren Format in reicheren Compositionen behandelt und ebenfalls von Hans Lützelburger geschnitten sind, dessen Monogramm HL. auf einem der Bilder, dem Blatte der Herzogin, vorkommt. „So bewundernswerth“ — sagt Chatto**) — „sind diese Holzschnitte ausgeführt, mit soviel Gefühl und so vollkommener Kenntniß dessen, was die Formschneidekunst zu leisten vermag, daß meines Wissens kein Holzschneider der Gegenwart sie zu übertreffen im Stande ist. Die Manier des Schnittes ist verhältnißmäßig schlicht. Da sind keine mühsamen und unnützen Kreuzschraffirungen, wo dieselbe Wirkung durch einfachere Mittel erlangt werden konnte, kein Prunken mit Feinwerk, nur um des Künstlers Fähigkeit im Schneiden zarter Linien zu zeigen. Jede Linie ist ausdrucksvoll, und die künstlerische Absicht ist überall mit den einfachsten Mitteln erreicht. Vorzüglich hierin offenbaren sich die Begabung und Empfindung des Formschneiders. Er verschwendet seine Zeit nicht an blos mechanische Ausführung, die heutzutage oft irr-

---

*) Passavant 113. **) Treatise S. 389, 390.

thümlich für Meisterschaft gehalten wird. Jedem Charakter strebt er den Ausdruck zu geben, der ihm zukommt, und wenn man den kleinen Umfang der Schnitte in Anschlag bringt, scheint er das mit besserem Erfolg gethan zu haben, als irgend ein anderer Holzschneider der Vergangenheit wie der Gegenwart". Ein Theil dieses Lobes kommt aber auch noch auf die Rechnung von Holbein selbst, der seine Aufzeichnung dem Wesen der Formschnitt-Technik so völlig anzupassen verstand.

Diese Holzschnittfolge ist allgemein unter dem Namen „Holbeins Todtentanz" bekannt. Keine Benennung könnte im Grunde falscher sein, mag dieselbe auch schon im Amerbach'schen Inventar zu Ende des 16. Jahrhunderts erscheinen. In den Originalausgaben kommt sie dagegen niemals vor, hier lautet der Titel: „Simulachres de la mort" oder „Imagines mortis", Bilder des Todes. Nur das hat Holbein noch mit den alten Todtentänzen gemein, daß er die verschiedenen Stände nach einander auftreten läßt. Unter sich aber sind die einzelnen Momente vollkommen geschieden, jedes Blatt enthält eine ausgebildete dramatische Scene, in der auch gewöhnlich mehr Personen handelnd auftreten, als die beiden Hauptfiguren.

Holbein faßt den Grundgedanken weit tiefer und großartiger. Im Sinne des alten Liedes: „Media vita in morte sumus" zeigt der Künstler, wie der Tod mitten in's Leben selbst hereinbricht*). Von ihm wird nicht blos der Genuß irdischer Lust und Freude plötzlich unterbrochen, wie dies im Wandbilde zu Pisa dargestellt war, sondern mitten im täglichen Wandel und in der Ausübung seines Berufes wird der Einzelne vom Tod ergriffen, jeder in einer Thätigkeit, die seinem bestimmten Stande und Charakter entspricht, jeder unversehens, mag seine Lage glanzvoll oder elend, mag sein Handeln gut oder böse sein. Diese einzelnen Momente aber sind doch wieder mit hoher dichterischer Kraft zu einem Ganzen vereinigt, das in sich organisch gegliedert, sinnvoll eingeleitet und wirkungsvoll abgeschlossen ist. Hatten Dürer, Hans Baldung Grien, Burgkmair in ihren oben geschilderten Blättern nur einzelne Scenen gegeben, so giebt Holbein ein vollständiges Drama, das sich indeß zu den Todtentänzen der Vorgänger verhält, wie eine Shakspeare'sche Tragödie zu den geistlichen Schauspielen des Mittelalters.

*) Wackernagel a. a. O. S. 355.

So verleiht der Maler, welcher unter allen Deutschen am ersten und entschiedensten mit modernem Geist erfüllt ist, dieser echt mittelalterlichen Idee die höchste künstlerische Form. Aber die Auffassung des Alterthums, soweit sie damals bekannt war, und die Einwirkungen von humanistischer Seite, die Holbein erfahren mochte, konnten kaum in einem verschiedenen Sinne auf ihn wirken. Durch die Todtengespräche Lucians, welcher in dem Kreise des Erasmus so großen Einfluß übte, geht ebenfalls jener Zug der Ironie. Darauf, daß der Tod Alle gleich macht, wird hier ebenfalls Gewicht gelegt. Die äußere Erscheinung der Verstorbenen in der Unterwelt wird so geschildert, daß sie mit den Gestalten der Todtentänze übereinstimmen. „Du würdest dem Richter keinen Grund angeben können, warum Dein Schädel schöner als der meinige sein sollte", sagte Diogenes zum Mausolos*), „beide sind kahl und abgeschält, unsere Zähne grinsen beiderseits auf gleiche Art, und wir haben beide statt der Augen leere Löcher und aufgestülpte Affennasen".

Und wenn an einer andern Stelle**) Menippus nichts als Knochen und kahle Schädel an den Gestalten der Verstorbenen sieht, so stimmt gerade hierin Holbein mit ihm völlig überein, denn der Maler verfährt seinen Vorläufern und Zeitgenossen gegenüber darin als Neuerer, daß er die Todtengestalten als vollständiges Gerippe darzustellen pflegt. Dies möchten wir freilich nicht gerade als einen Vorzug seiner Bilder ansehen. Erstens ist nämlich die anatomische Kenntniß Holbeins noch sehr untergeordneter Art***). In dieser Beziehung steht er unter der Nachwirkung des Mittelalters, welchem die Zergliederung des Körpers als verboten galt. Soviel er von Italienischer Renaissance sich angeeignet, die anatomische Kenntniß, welche dort namentlich Lionardo gewonnen, blieb ihm verschlossen. Die Bildung des Gerippes beruht bei ihm auf keinem Wissen, sondern sie ist lediglich errathen. Selbst was die 1517 bei Johann Schott in Straßburg erschienenen großen Holzschnitte mit anatomischen Abbildungen,

---

*) Todtengespräch XXIV., citirt nach Wielands Uebersetzung II. S. 279.

**) XVIII. Gespräch.

***) Hierüber: L. Choulant, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst; nebst einer Auswahl von Illustrationen. Leipzig, R. Weigel 1852. 4. — Dr. Davidson, Zur Geschichte der anatomischen Abbildungen. Demonstrativer Vortrag. Aus d. Jahresber. d. Schles. Ges. Breslau 1861.

die ersten Anfänge wirklicher Prüfung im Norden *), an medicinischem Wissen aufweisen, ist nicht verwerthet. Oft entspricht den Schulterblättern eine ähnliche Knochengestaltung auf der Brust, eine richtige Angabe des Beckens fehlt gewöhnlich, die Gelenke sind völlig mißverstanden, das Schienbein und der Unterarm zeigen nur einen Knochen, während sich dagegen Oberarm und Oberschenkel oft den Luxus eines doppelten Knochens erlauben. Der Groß-Baseler Todtentanz weist nur ein wirkliches Gerippe auf, welches dem Arzte mit den Worten naht:

„Herr Doctor b'schawt die Anatomey
An mir, ob sie recht g'machet sey . . ."

Dieses Skelett ist bei weitem richtiger als irgend eines aus den Holbein'schen Holzschnitten. Freilich läßt sich nicht feststellen, ob dies ganz das Verdienst des ursprünglichen Künstlers ist. — Sotzmann **) behauptet Holbeins Abweichungen von der osteologischen Wahrheit seien nur durch die künstlerische Freiheit zu erklären, welche sich zu ihrem Zwecke lediglich an das Nothwendigste hält. Dies aber ist unbedingt falsch. Durch die Art, wie der Künstler mit dem Knochengerüst umspringt, wird weder eine Vereinfachung, noch eine Verschönerung erreicht. Der Mangel an Ausbildung nach dieser Seite hin läßt uns übrigens nur um so mehr die sichere Meisterschaft bewundern, mit welcher Holbein, ohne dies Hülfsmittel, die äußeren Formen des Körpers festzuhalten wußte. Welche Herrschaft des Auges über die Erscheinung setzt dies voraus! Uebrigens ist zu bemerken, daß Holbeins Todtentanz-Zeichnung für eine Dolchscheide die erwähnten Fehler und Unrichtigkeiten nicht in gleichem Maaße zeigt. Daraus wäre zu schließen entweder, daß dieser Entwurf später entstanden sei und Holbein in der Zwischenzeit seine anatomischen Kenntnisse vermehrt habe, oder daß jene Fehler vielleicht zum Theil auf Rechnung des Holzschneiders kommen. Diese Frage zu entscheiden, fehlt uns das Material. Auf der Dolchscheide ist die Todtengestalt manchmal noch weit vom Skelett entfernt, besonders diejenige, welche den Landsknecht anlockt, und das möchten wir für weit sachgemäßer halten. Die Gestalten des Todes sind in äußerster Bewegung dargestellt, wodurch sonst aber sollen sie sich bewegen können, als mit Hülfe der Muskeln? Deshalb hat das Alterthum den Verstorbenen und Gespenstern, die es darstellt,

*) Davidson S. 215.

**) Deutsches Kunstblatt, 1852 S. 7. (Besprechung des Choulant'schen Buches).

zum Beispiel den Bildern tanzender Lemuren in den Reliefs eines Grabes von Cumae*), und ebenso das Mittelalter den Gestalten seiner Todtentänze mit Recht die Muskeln gelassen und beide haben die Darstellung eigentlicher Skelette gemieden. Holbeins Skelette haben etwas Dämonisches im Charakter, an grandioser Erhabenheit aber erreichen sie nicht den abgemagerten, bärtigen Tod mit der zackigen Krone, der sich auf Dürers Kupferstich dem gewappneten Reiter gesellt.

Ehe wir auf die Charakteristik der einzelnen Blätter eingehen, ist die Frage nach der Entstehungszeit der Todesbilder in Erwägung zu ziehen. Die erste datirte Ausgabe ist zu Lyon im Jahr 1538 herausgekommen, doch ist kein Zweifel, daß die Holzschnitte bereits viel früher in Basel gedruckt worden sind. Wir besitzen Abzüge der Originalplatten, auf nur einseitig bedruckten Blättern und mit Deutschen Ueberschriften, die offenbar schon dort hergestellt sind, von denen sich aber nicht feststellen läßt, ob sie Probedrucke oder wirkliche Ausgaben waren. Wir kennen vier Exemplare dieser Art, im Baseler, Britischen und Berliner Museum, sowie auf dem Kupferstichkabinet der Bibliothek zu Paris, Drucke von unvergleichlicher Klarheit und Schärfe, in dem schönen Schwarz, das man nur in Deutschland erreichte. Sie stimmen völlig miteinander überein, ihre Ueberschriften sind in einer etwas geneigten Italienischen Schrift gedruckt, die Zahl der Blätter ist 40; von den Blättern der Ausgabe von 1538 fehlt der Sterndeuter. Das Pariser Exemplar, alt gebunden, ist von besonderem Interesse deshalb, weil es eine andere Ordnung als die späteren Ausgaben zeigt. Nach Art mancher Todtentänze, zum Beispiel des Berliner und des Berner Gemäldes, sind der geistliche und der weltliche Stand geschieden. Es kommen nach den vier Einleitungsblättern zuerst die Geistlichen, vom Pabst bis zum Arzt, welcher nach altem Brauch — auch das Berliner Wandbild giebt ein Beispiel davon — zu den Geistlichen gerechnet wird. Darauf die Laien, vom Kaiser bis zum alten Mann, der dem Krüppel des Groß-Baseler Todtentanzes zu entsprechen scheint; hiernach die Frauen von der Kaiserin bis zum alten

---

*) Von Olfers, Ueber ein merkwürdiges Grab bei Kumae (Abhandl. der Akad. d. Wissenschaften zu Berlin, phil.-hist. Cl., 1830 S. 30 fg. Darüber Goethe XXXI. S. 390—396.

Weib und schließlich das Kind. Seltsamer Weise kommt erst darnach das Blatt mit dem Titel: „Gebeyn aller menschen“, das später viel passender vor dem Pabst eingefügt wird. Den Schluß bilden „Dass Jüngst gericht“ und „die wapen dess Thotsz“. Eine ähnliche Anordnung — bis auf eine kleine Abweichung — hatte das Berliner Exemplar, dessen Bilder jetzt zwar einzeln aufgeklebt sind, bei dem aber stets der erste von zwei Holzschnitten eine ziemlich alte handschriftliche Nummer auf der Rückseite zeigt, so daß sich wohl stets zwei Bilder auf einem Blatt befunden haben. Die Pariser Bibliothek besitzt noch eine Baseler Ausgabe, die von der vorigen verschieden ist, und von der man kein anderes Exemplar kennt. Die Rückseite der Blätter ist gleichfalls unbedruckt, die Folge aber ist unvollständig, und über die alte Anordnung läßt sich nichts feststellen. Die Deutschen Ueberschriften sind mit abweichenden Charakteren, nämlich aufrechtstehenden gothischen Lettern, gedruckt. In den Benennungen kommen orthographische Verschiedenheiten vor, das jüngste Gericht ist hier „das letzst Urteyl Gottes“ benannt, über dem Wappen des Todes steht: „Gedenck das end“, was bereits mit der Bibelstelle, die in den späteren Ausgaben darüber steht: „memorare novissima etc.“, übereinstimmt. Der Sterndeuter ist hier bereits vorhanden. Aus diesen beiden Umständen folgt, daß diese Ausgabe später als die vorige ist.

Aeußere Angaben über die Zeit der einen wie der andern fehlen. Aeltere unzuverlässige Schriftsteller sprechen von einer Baseler Ausgabe des Jahres 1530 und so hielt man dieses Jahr einstweilen muthmaßlich fest. Im ersten Bande versuchten wir innerliche Gründe für eine etwas frühere Zeit beizubringen*). Die Stimmung der Bauernkriege — das werden wir gleich bestätigt finden — spricht sich deutlich in ihnen aus. Dies würde auf die Jahre 1524 und 1525 deuten, und in der That kommen auch die sicher gleichzeitigen Initialen mit Todesbildern zuerst in Drucken des Jahres 1524 vor. Zogen auch die Gefahren an Basel vorüber und wußte die Klugheit des Rathes und der eidgenössischen Gesandten die aufrührerischen Bauern, welche am 3. Mai 1525 gegen die Stadt zogen, zu beschwichtigen, so ging es im Baseler Bisthum, im Breisgau und Elsaß desto wilder zu, und Nachrichten von allerlei Greuel und Blutvergießen langten von allen Theilen des Reiches an. Wie dann auch das folgende Jahr an Unglück

*) Band I. S. 343.

reich war und dem Künstler Veranlassung bieten konnte, sich weiter mit so düstern Phantasien zu beschäftigen, namentlich durch die Pest, die vom April bis zum October wüthete, haben wir schon gesehen.

Daß die Zeichnungen jedenfalls beendigt waren, ehe Holbein im Spätsommer 1526 Basel verließ, geht aus einem bis jetzt noch ganz unbeachteten Umstande hervor. Die reiche Todtentanz-Sammlung im Kupferstichcabinet des Berliner Museums enthält Copien nach 23 Blättern der Holzschnittfolge, in getuschten Federzeichnungen auf bräunlich grundirtem Papier, runden Formates, etwa fünf Zoll im Durchmesser. Die Copien sind treu, wenn auch vergrößert, und nur in so fern abweichend, als die Aenderung des Formates es mit sich brachte. Derb, aber mit Verständniß ausgeführt, scheinen sie Entwürfe für kleine Baseler Glasmalereien zu sein. Sie sind nur nach Originalen, die schon in den ersten Probeabzügen vorkommen, gemacht*), und ebenso ist zu erkennen, daß sie nicht nach Zeichnungen, sondern nach den Holzschnitten selbst gefertigt sind, sonst würden sie ja von der Gegenseite sein müssen und könnten auch schwerlich Hans Lützelburgers Monogramm auf dem Blatt der Herzogin zeigen. Auf dem vierten Blatt, mit dem Kaiser, steht nun aber über dem Throne desselben die Jahrzahl 1527.

Elf Jahre später, gleichzeitig mit den Bildern des Alten Testaments, kam die erste Ausgabe der Todesbilder in Lyon bei den Brüdern Trechsel heraus. Es waren 41 Blatt, ohne Titel über den einzelnen Bildern, dafür aber mit Lateinischen Bibelstellen und mit Französchen Versen des Gilles Corozet, welche für spätere Ausgaben durch Luthers Schwager Georg Oemmel oder Aemylius in das Lateinische übertragen wurden. Die Reihenfolge der Blätter war 1538 eine andere geworden; die Geistlichen waren von den Laien, die Männer von den Frauen nicht mehr geschieden. Auf den Papst folgt, wie in beiden Baseler Wandbildern, der Kaiser. In dieser Reihenfolge, die in der Zusammenstellung der Blätter oft höchst sinnreich ist, werden wir später die einzelnen Bilder betrachten. Die Abdrücke in dieser Ausgabe zeigen nicht jene Schwärze der Baseler Probedrucke, sondern einen blasseren Ton, sind aber gleichfalls mit höchster Sorgfalt hergestellt, wie es die zarte Arbeit der Stöcke erheischt.

---

*) Vgl. das Verzeichniß der Werke, Holzschnitte, Pass. 2, Todesbilder, Schluß. — Ebenda über die angeblichen Originalzeichnungen.

Eine lange Französische Vorrede geht vorauf, mit der Ueberschrift: A moult reverende Abbesse du religieux couuent S. Pierre de Lyon, Madame Johanne de Touszele, Salut dun vray Zele. Das Kloster Saint-Pierre les Nonnains, als dessen Aebtissin die Angeredete genannt wird, war ein altes, berühmtes Stift, dessen Damen damals durch ihre Geburt und ihren Reichthum, aber auch durch ihren Mangel klösterlicher Disciplin und die Opposition, welche sie dem Bischof machten, bekannt waren [1]). Der Autor der Vorrede hat zwar seinen Namen nicht unterzeichnet aber hinreichend angedeutet; es ist Jean de Vauzelles [2]), einer der drei berühmten Brüder Vauzelles, welche damals in dem literarischen Leben von Lyon eine große Rolle spielten [3]). „D'un vray zelle" war seine gewöhnliche Devise, die auch bei anderen Schriften vorkommt; dann erinnert er auch gleich Eingangs die Aebtissin, wie, bis auf ihren Anfangsbuchstaben T, ihr Vor- und Zuname dem seinigen völlig gleich sei [4]). Jean de Vauzelles war Pfarrer von Saint-Romain zu Lyon und Prior von Montrottier; er ist als Dichter, Gelehrter und als Autor wie Uebersetzer religiöser Schriften bekannt.

Seine Widmung hat den Schriftstellern, die sich mit den Todesbildern beschäftigten, viel Verlegenheit und großes Kopfzerbrechen durch folgende Stelle verursacht: Donc retournant a noz figurées faces de Mort, tresgrandement vient a regreter la mort de celluy, qui nous en a icy imaginé si elegantes figures, auançantes autant toutes les patronées iusques icy, comme les painctures de Apelles ou de Zeusis surmontent les modernes. „Denn" — um deusch fortzufahren — „seine

---

[1]) Histoire de la ville de Lyon Ancienne et moderne . . . par le R. P. Jean de Saint-Aubin de la compagnie de Jesus. Lyon, 1666. p. 211. 349. — Monfalcon I. p. 612.

[2]) Zuerst erkannt von Langlois, II. S. 89. Kein Deutscher Schriftsteller hat auf diese Notiz des schon 1851 erschienenen Buches Rücksicht genommen. — Vgl. auch Ambr. Firmin Didot, 54 f.

[3]) Breghot du Lut et Pericaud aîné, Biographie Lyonnaise. Paris et Lyon 1839. p. 308. — (Pernetti) Recherches pour servir à l'histoire de la ville de Lyon. 1757. — Le P. de Colonia de la compagnie de Jésus, Histoire litteraire de la ville de Lyon . . . 1730.

[4]) Lequel bon JESVS non sans diuine prouidence vous a baptisee de nom et surnom au mien unisonantement consonant, excepté en la seule lettre de T. lettre, par fatal secret, capitale de votre surnom: pour autant que c'est ce caractère de thau, tant célèbre chez les Hébreux et vers les Latins, pris à triste mort . . . .

Todesbilder, mit ihren in ernste Reime gebrachten Beschreibungen, flößen den Beschauern solche Bewunderung ein, daß sie die Todten wie lebend, die Lebenden wie todt vor sich zu sehen glauben. Darum scheint mir, daß der Tod befürchtet hat, dieser treffliche Maler möge ihn so lebendig malen, daß er nicht mehr als Tod gefürchtet werde, und daß der Künstler selber sich dadurch unsterblich mache. Deshalb kürzte er seine Tage so sehr, daß er mehrere andere Bilder, die er schon gerissen, nicht vollenden konnte. Darunter auch das Bild des herabgeschleuderten und unter seinem zerschellten Wagen gequetschten Fuhrmanns. Da haben die Räder und die Pferde sich so schrecklich überstürzt, daß es ebenso grauenvoll ist, ihren Fall zu sehen, als ergötzlich, die Gier eines Todes zu beobachten, der hinterrücks mit einem Röhrchen den Wein aus einem eingestoßenen Fasse saugt*). An diese unvollendeten Darstellungen hat niemand die letzte Hand zu legen gewagt — ebensowenig wie jemand wagen möchte, den unvergleichlichen Regenbogen des Himmels zu berühren**) — wegen der kühnen Zeichnung, Perspective und Schattirung, welche in diesem Meisterwerk so zierlich durchgeführt sind, daß sie uns eine freudige Angst und eine melancholische Freude einflößen, traurig und ergötzlich zugleich***).

Auf Holbein, den Erfinder, der damals noch lebte, kann sich die Stelle nicht beziehen; es ist kein Zweifel, daß sie auf den Formschneider Hans Lützelburger geht. Daß dieser kurz zuvor gestorben, wird dadurch wahr-

---

*) Hier hat der gelehrte Autor falsch gesehen; der Tod dreht den Knebel des Fasses auf.

**) Vauzelles spricht von dem wirklichen Regenbogen und meint nicht, wie Manche gedacht haben, ein unvollendetes Werk.

***) Car ses histoires funebres auec leurs descriptions seuerement rithmées, aux aduisans donnent telle admiration, qu'ilz en jugent les morts y apparoistre tresviuement, et les vifs tresmortement representer. Qui me faict penser, que la Mort craignant que ce excellent painctre ne la paignist tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que pour celà luy mesme n'en deuint immortel, que a ceste cause elle luy accelera si fort ses iours, qu'il ne peult paracheuer plusieurs aultres figures ià par luy trassées. Mesme celle du charretier froissé, et espaulti soulz son ruyné charriot, Les roes et Cheuaulx duquel sont là si espouentablement trebuchez, qu'il y à autant d'horreur a veoir la precipitation, que de grace a contempler la friandise d'une Mort, qui furtiuement succe auec vng chalumeau le vin du tonneau effondré. Ausquelles imparfaictes histoires comme a l'inimitable arc celeste appellé Iris, nul n'a ose imposer l'extreme main, par les audacieux traictz, perspectiues, et vmbraiges en ce chef d'oeuure comprises et là tant gracieusement déliniées, que lon y peut prendre une delectable tristesse, et vne triste delectation, comme en chose tristement ioyeuse."

scheinlich, daß die von Vauzelles erwähnten übrigen Bilder, die unvollendet, hinterlassen worden und welche erst in späteren Ausgaben erschienen sind, in der That die Hand eines andern, nicht ganz so bedeutenden Formschneiders verrathen. Ja gerade die von den meisten Schriftstellern im modernen Sinne genommene und deshalb mißverstandene Wendung „la mort de celluy, qui nous en a icy imaginé si elegantes figures" weist ausdrücklich auf den Holzschneider hin. Nicht von demjenigen, welcher die Bilder ersonnen hat, ist hier die Rede. Imaginé, Lateinisch Imaginatus, ist mit sculptus gleichbedeutend; ebenso ist auch Ymaginier dasselbe wie Tailleur d'images, Bildhauer oder Bildschnitzer, also sculptor, was der gemeinsame Lateinische Ausdruck für Bildhauer wie für Formschneider ist.

Aber damit sind noch nicht alle Schwierigkeiten beseitigt. Den Gestorbenen, dessen Namen er verschweigt, nennt Vauzelles „painctre"; daß der Maler, der die Bilder erfunden, eine andere Person sei und noch lebe, ist mit keinem Worte angedeutet **). War, wie man behauptet hat***), der Verfasser so unwissend, daß er von Holbein nichts wußte und ihm der Formschneider mit dem Maler in eine einzige unbekannte Größe zusammenschmolz? Möchte man auch dies — was bei einem Manne wie Vauzelles gar nicht denkbar ist — für möglich halten, so hätten es doch die Verleger nicht durchgehen lassen können, welche Bibelbilder und Todesbilder aus derselben Quelle erhalten hatten und erstere gleichzeitig mit Holbeins Namen erscheinen ließen, welchen Nicolaus Bourbons Lateinisches Carmen verkündigt. Warum geschah bei den Todesbildern nichts Aehnliches? Man hätte es so bequem gehabt. Die im selben Jahre 1538 zu Lyon erschienene neue Auflage von Bourbons „Nugae" brachte auch folgendes Epigramm:

De Morte picta a Hanso pictore nobili.
Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
Tanta arte mortem rettulit, ut mors vivere
Videatur ipsa: et ipse se immortalibus
Parem Diis fecerit operis huius gloria.

---

*) Ducange, Glossarium mediae et inf. Latin. „Ymaginatus". — Glossaire français „Ymaginé". In dieser Frage von M. Ambroise Firmin Didot (p. 57) citirt.

**) Was für Fr. Douce der Hauptgrund war, um Holbeins Urheberschaft zu bestreiten.

***) Sotzmann, Kunstblatt. 1836. S. 124.

Scheinen nicht diese Verse wie gemacht, um den Todesbildern voranzugehen? Und gewiß waren sie auch zu keinem andern Zweck geschrieben; als sie fortblieben, ward ihre Pointe wenigstens in die Vorrede hinübergenommen; die Wendung „ut mors vivere videatur ipsa“ etc. hat man mit Recht in den Worten wiedererkannt: . . . la Mort craignant que ce excellent painctre ne la paignist tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que pour celà luy mesme n'en deuint immortel.“

Nur mit Absicht kann Holbeins Name hier verschwiegen worden sein, und der Grund davon ist nicht schwer zu durchschauen[1]); er liegt im ursprünglich satirischen Charakter der Bilder, den wir gleich kennen lernen werden. Holbeins Interesse wie das der Verleger machte es wünschenswerth, daß sie anonym erschienen. In Lyon wurde jede Regung der Reformation von Bischof und Obrigkeit eifrig bekämpft, mit Anwendung der blutigen Ketzeredicte Franz' I.[2]) An vielen dieser Todesbilder aber, namentlich an Blättern wie der Papst oder die Nonne, mochten streng katholisch Gesinnte Anstoß nehmen. Dies hätte um so bedenklicher sein können, wäre das Büchlein mit dem Namen Holbeins aufgetreten, welcher damals am Hofe des protestantischen Königs von England lebte und ein Baseler Bürger war, ein Angehöriger der Schweiz, von woher die neuen Lehren eindrangen. Deshalb wurde er mit keiner Sylbe genannt, ja der Tod des Formschneiders wurde zu einer Wendung benutzt, welche das Publicum hinsichtlich des Urhebers auf eine falsche Spur führte. Und noch mehr, ein hochgeachteter Geistlicher und rechtgläubiger Schriftsteller mußte die Vorrede verfassen, die Aebtissin eines angesehenen Klosters, das unmittelbar unter päpstlicher Autorität stand[3]), die Widmung annehmen. Wenn sie kein Aergerniß nahmen, fiel auch für Andere die Vorwand dazu fort. Aber auch Holbein konnte in eigenem Interesse einige Vorsicht für angebracht halten. Um dieselbe Zeit, nach dem Tode der Königin Jane Seymour, begann auch bereits in England eine kirchliche Reaction, welche dem wahren protestantischen Freimuth die Flügel beschnitt.

Den Kaiser, der über alle Lebendigen unbesiegbar seit dem Anbeginn der Welt herrscht[4]), nennt Vauzelles den Tod in seinem Vorwort. Ihm

[1]) Im Wesentlichen schon von Chatto (Treatise p. 439) erkannt.

[2]) Monfalcon II. S. 660 f.

[3]) Monfalcon I. S. 612.

[4]) L'Imperatrice sur tous viuans invictissime dès le commencement du monde regnante.

schwebte hier die Auffassung des Künstlers vor, der sein großartiges Drama in Bildern mit dem Anfang der Welt beginnen läßt. Die vier ersten Blätter, dieselben, welche minder passend auch zu den „Bildern des Alten Testaments“ verwendet worden sind, bilden eine Art von Exposition. Der Tod ist der Sünden Sold. Deshalb brachte der Maler des Großbaseler Todtentanzes eine Darstellung des Sündenfalles am Schluß an. Manuel entlehnte ihm diesen Gedanken, setzte aber weit passender den Sündenfall an den Beginn. Ihm folgt Holbein, der aber die Idee viel weiter ausführt. Den Anfang macht die Erschaffung der Eva, eine Composition, die wie ein Auszug jenes Bildes am Beginn von Adam Petri's Altem Testament scheint, ohne so schön wie dieses zu sein. Dann folgt der Sündenfall; die Schlange wie gewöhnlich mit menschlichem Kopf; Eva sitzt und Adam pflückt stehend die Frucht vom Baume; allerlei Thiere ringsum. Als hierauf der Engel die Schuldigen aus dem Paradiese jagt, springt der Tod neben ihnen her und macht auf der Leier zu ihrer Flucht Musik. Jetzt schafft Adam im Schweiße seines Angesichts; in der Ferne sitzt sein Weib, halbnackt, mit dem Spinnrocken, und säugt ihr Kind. Er selber rodet mühselig einen Baumstamm aus, und zur Seite gräbt, ihm nachäffend, der Tod. (S. die Abbildung.)

Adam bawgt die erden.



Die Handlung selbst wird durch das Blatt „Gebein aller Menschen“ eröffnet. Aus beiden Baseler und aus dem Berner Wandbilde hat Holbein die Gerippe vor dem Beinhause, welche die Musik zum Tanz machen, herübergenommen. Grauenhafte Gestalten, zum Theil mit Leichentüchern behangen und mit Weiberhaube oder Cylinder-Filzhut, stimmen mit Pauken, Trompeten und Drehorgel ihren Kehraus an. Der Tod weiß es, wie er jeglichen Menschen am besten trifft. Auf dem Gipfel seiner Vermessenheit packt er den Papst, wie er einem Kaiser, der ihm knieend die Füße küßt, die Krone auf das Haupt setzen will. So hatte der Tod kurz vor Erfindung des Blattes Leo X. hingerafft, der wenige Jahre zuvor in Raffaels Stanzen sich

selbst hatte malen lassen, wie er in der Rolle Leo's III., der Karl den Großen krönt, dem Französischen Könige Franz I. die Kaiserkrone aufsetzt. Eine Gruppe vornehmer Geistlicher steht zur Linken des Thrones, vorn ein stolzer, weltmännischer Cardinal und hinter ihm ein Todtengerippe, das, ausstaffirt mit Hut und Kreuz, seine Haltung höhnend nachahmt. Eine Sirenengestalt trägt die Lehne des päpstlichen Stuhls, und hinter dem prächtigen Baldachin lauert ein Teufel, um die Seele des Hohenpriesters in Empfang zu nehmen, während ein zweiter Teufel, eine Bulle mit fünf Siegeln haltend, über den Geistlichen schwebt. Hier ging die Kühnheit der Satire so weit, daß man später sich damit vorsah. Die Kölner Nachschnitte lassen die Teufel fort, die Venetianischen Copien hatten sie zwar anfangs, später aber werden sie herausgeschnitten und der Holzstock wird geflickt, was die Abdrücke deutlich sehen lassen*).

Der Kaiser dagegen hat sein Haus bestellt, als es zu Ende geht. Auch er thront im vollen Ornat, von seinen Räthen umgeben, aber er übt sein hohes Amt in würdigster Art. Der arme, gemeine Mann — eine köstliche Figur! — trägt ihm knieend seine Klage vor, und der Monarch wendet sich zornig gegen den vornehmen Bedrücker, der sich vergebens zu entschuldigen sucht**). Dem Kaiser mit der vom Alter gebeugten Haltung, dem Schwert, dessen Spitze abgebrochen ist, und dem goldnen Bließ, hat der väterländische Sinn des Künstlers die Züge Maximilians gegeben***), dieses volksthümlichen Herrschers, der ihm selbst von Augsburg her so wohl im Gedächtniß war. Dagegen ist der König als Franz I. von Frankreich dargestellt; die Züge, namentlich die große, gerade Nase, die Wendung des Kopfes, die Tracht sind trotz des kleinen Umfangs treu und charakteristisch; man wird sofort an das Tizian'sche Porträt im Louvre erinnert. Völlig unbereitet, mitten im eitlen, irdischen Genuß ereilt den König das Verhängniß. In offener Halle, unter dem mit Lilien gezierten Baldachin, sitzt er an reichbesetzter Tafel; unter die Dienerschar aber hat sich der Tod eingeschlichen und füllt ihm die Schale.

---

*) In Glissenti's Discorsi morali . . . Venetia M.DCIX, wo fast sämmtliche Copien wiederholt sind.

**) Daß er ihm, wie Maßmann (Text zu Schlotthauers Copien, S. 77) behauptet, die Spitze des Schwertes in das Haupt geschleudert, kann ich nicht sehen. Was M. für die Spitze hält, ist der Hut eines der Umstehenden.

***) Deshalb braucht das Bild nicht gerade, wie Maßmann will, noch bei seinen Lebzeiten erfunden worden zu sein.

Dem Cardinal, der in einer Weinlaube sitzt, reißt der Tod den Hut vom Kopfe, als er einen Ablaßbrief aus den Händen giebt. „Wehe denen, die den Gottlosen Recht sprechen um Geschenke willen und das Recht der Gerechten von ihnen wenden", lautet die Ueberschrift*). Den Arm der Kaiserin, die vor der Pfalz mit ihren Ehrendamen stolz einhergeschritten kommt, ergreift ein todtes Weib, mit dem Leichentuch wie mit einem Fürstenmantel umhüllt, und führt sie an das offene Grab, ihr zeigend: da mußt du hinein. Im Narrencostüm, das bei Hofe Freibrief hat, packt der Tod die Königin an der Hand, um mit ihr davonzuspringen. Umsonst schreit sie, wie ihre Begleiterin, laut auf vor Angst, und umsonst sucht der Cavalier mit verzweifelter Anstrengung sie frei zu machen.

Dieser Tod in Narrentracht ist eine der beiden Figuren, welche der Maler aus dem Großbaseler Gemälde entlehnt hat. Dort sprang der Tod in solchem Aufzuge mit dem Narren davon; Holbeins ironischer Geist hat ihn aber weit feiner verwendet.

„Ich werde den Hirten schlagen und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen"**), steht über dem Blatt mit dem Bischof. In schöner Landschaft mit steilen Bergen, hochgelegener Burg und abendlicher Sonne nimmt das Gerippe den Arm des greisen Bischofs in den seinen. Und da ihnen der Oberhirt geraubt ist, zerstreuen sich die Unterhirten — zwischen ihnen ein Mönch — sowie die Schafe nach allen Seiten hin. Den Herzog, als er mit seinem Gefolge geschritten kommt, spricht ein Bettelweib mit ihrem Knaben an, und da er sich mitleidslos wegwendet, packt ihn ein bekränztes Gerippe am Hermelin. Darauf springt der Tod mit Mitra und Hirtenstab des feisten Abtes von dannen und zerrt ihn selber an der Kutte nach sich. Vergebens sträubt sich dieser und will ihm sein Brevier an den Kopf werfen. „Er wird sterben, der keine Zucht hatte, und wird ergriffen werden in der Fülle seiner Thorheit." Einen Kranz von Schwertlilien auf dem Haupte, zieht der Tod die Aebtissin bei ihrem Scapulier aus der Klosterthüre nach sich, mag sie noch so angstvoll ihre Hände mit dem Rosenkranz falten, und mag auch die Pförtnerin laut um Hülfe schrein.

Den Edelmann packt das Gerippe am Mantel um ihn auf die Bahre zu schleudern, er greift unverzagt dem Feind nach der Kehle und

---

*) Jesaiä V.

**) Matth. XXVI., Marc. XIV.

erhebt das Schwert, aber solchem Gegner ist er nicht gewachsen; mit unwiderstehlicher Gewalt tritt der ihn an und hält ihn fest. Dem Domherrn, welcher mit seinem weltlichen Gefolge, Page, Hofnarr und Falconier, in die Kirchthür tritt, gesellt sich der Tod bei und zeigt ihm an der Sanduhr, seine Zeit sei abgelaufen. Der Richter, ein wohlbeleibter Herr mit gemeinem Gesicht, sitzt um Recht zu sprechen auf seinem Stuhle, aber den Armen läßt er unbeachtet und streckt die geöffnete Hand dem Reichen hin, der in den Seckel greift. Da klettert hinter ihm der Tod empor und bricht ihm selbst den Stab, den er hält. Auf der Gasse mit ihren Giebelhäusern finden wir den Fürsprech (noch jetzt das Schweizer Wort für Advokat). In der Ferne ein zerlumpter und verzweifelter Mann, den er um Hab und Gut gebracht. Jetzt zahlt ihm ein Bürger sein Honorar aus, und zugleich steht der Tod dabei, wirft ihm auch ein paar Goldstücke seines Sündenlohnes höhnend in die Hand, und hält dabei das Stundenglas, das ihn abruft, in die Höhe. Dem Rathsherrn bläst ein Teufel ins Ohr, daß er, ganz in die Verhandlung mit einem Vornehmen versenkt, des Armen nicht Acht hat, der ihm vergeblich die Hand an die Schulter legt und um Gehör fleht. Doch der Tod mit Sanduhr und Grabscheit hat sich ihm in den Weg geworfen; — bis hierher und nicht weiter. Solche Mahnung mochten jene Tage der Aufregung im Mai 1525 hervorrufen, in welchen die Bauern ihre dringenden Beschwerden vor den Rath von Basel brachten, und Frieden oder Aufruhr von dessen Entscheidung abhing.

In der Kirchenhalle ist die andächtige Menge versammelt, Männer und Weiber scharen sich um die Kanzel, um auf Gottes Wort zu hören, auch Einer, der seinen Kirchenschlaf hält, ist natürlich dabei. Wie geschickt weiß der Prädicant seine Lehre vorzutragen, wie spricht seine Gleißerei aus den Zügen des Gesichts und aus den Geberden der Hände! Aber noch Einen Prediger giebt es, dessen Mahnung erschütternder wirkt. Mit der Stola angethan, steht hinter dem Redner der Tod auf der Kanzel und hebt eine Kinnlade in der Hand empor, um ihn niederzuschlagen, noch ehe er Amen gesagt hat. „Wehe denen, die Böses gut und Gutes böse heißen, die aus Finsterniß Licht und aus Licht Finsterniß machen, die bitter in süß und süß in bitter wenden*).“ — Ueber die Gasse schreitet der Pfarrer hin, um das Sacrament einem Sterbenden zu bringen, doch auch er ist

*) Jesaiä V.

ein sterblicher Mensch; als sein Sakristan, mit Glöcklein und Laterne geht der Tod vor ihm her.

Von allen Geistlichen bleibt der Pfarrer also fast allein von der Satire verschont. Die Dorfpfarrer sowie die niedere Geistlichkeit in den Städten, die am wenigsten äußere Vortheile genossen und die meisten kirchlichen Pflichten hatten, dazu von den Mönchen besonders benachtheiligt wurden, erwiesen sich eben vorzugsweise zugänglich für die Reformation [1]). Desto schlimmer ergeht es dem Mönch; gerade als seine Büchse und sein Bettelsack recht gefüllt sind, hält ihn das Gerippe mit wildem Hohn an der Kapuze fest, und die Ueberschrift redet von denen, die in der Finsterniß sitzen und im Schatten des Todes [2]). Gegen die Bettelmönche regt sich schon lange vor dem Ausbruche der Reformation der Spott am heftigsten. Im „Doten dantz mit figuren" aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts [3]) werden der „gude" und der „bose monich" unterschieden, und dieser kommt gleich hinter dem „Diep". — In ihrer Zelle zeigt uns Holbein die junge Nonne, die mit dem Rosenkranz am Altar kniet und doch zugleich auf das Lautenspiel des Buhlen hört, der auf ihrem Bette sitzt; aber hinter ihr steht ein scheußliches todtes Weib und löscht die Kerze aus. „Es giebt einen Weg, der dem Menschen recht scheint, doch sein Ende führt zum Tode [4])". Willkommener ist der Tod dem alten Weibe, das, einen knöchernen Rosenkranz betend, sich mühsam am Krückstock hinschleppt; jubelnd und bekränzt nimmt er ihren Arm, als wollte er sie zum Tanze führen, und ein anderes Gerippe springt musicirend vorauf.

In seinem Studierzimmer sitzt der Arzt am Pult, da führt ihm der Tod den hinfälligen Kranken zu. Hoffnungslos blickt der Doctor diesen an und giebt ihm keinen tröstlichen Bescheid, das spiegelt sich deutlich in den Zügen der Beiden. Aber höhnend grinst ihn der Tod an; „Arzt, heile dich selbst! [5])" scheint er ihm zu sagen, — du bist ebenso sicher mein als der Andere! Dies Blatt ist nicht nur durch das Sprechende in Köpfen und Händen, sondern auch durch die Ausführung des Beiwerks bewunderswerth, der runden Fensterscheiben in Bleifassung, der Bücher und Flaschen auf dem Brett, des ruhenden Hundes im Vordergrunde. Ebenso hoch steht

---

[1]) C. Hagen II. 165 f.

[2]) Psalm CVII.

[3]) Berlin, Bibl. Incun. 15537 M. — Maßmann Lit. d. T. p. 85 Nr. 2, p. 89 f.

[4]) Jerem. IV.

[5]) Luc. IIII.

das nächste durch die Behandlung der schönen Architektur und der reichen Renaissancemöbel. In seinem Prachtzimmer sitzt der Sternseher, in das Studium des Himmelsglobus versenkt; da kommt der Tod und hält ihm einen Schädel vor Augen als einen Gegenstand, der gleichfalls der Betrachtung werth sei. „Künde mir, wenn du Alles weist, wußtest du, daß du würdest geboren werden und kanntest du die Zahl deiner Tage?*)"

Zu dem Reichen, den wir zwischen Truhen und Geldsäcken im festen Gewölbe mit dem doppelt vergitterten Fenster treffen, hat sich der Tod an den Zahltisch gesetzt und greift in die Goldhaufen hinein. Jammernd erhebt jener die Hände, denn ihm seinen Mammon und sein Leben rauben ist für ihn Eins. „Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern, und weß wird es sein, was du bereitet hast?**)" Den Gefahren des Meeres ist der Kaufmann entronnen, er ist im Hafen bei seinen Kostbarkeiten und ausgeladenen Waarenballen beschäftigt, da ergreift der Tod den Ahnungslosen beim Schopfe und zerrt ihn am Kleide fort. Als dritter dieses Kleeblattes, das den vergänglichen Gütern nachjagt, gesellt sich zum Geizhals und zum Kaufmann der Schiffer, der in keinem der älteren Todtentänze vorkommt, und dessen Einführung recht aus dem Geist dieser Zeit der Seefahrten und Entdeckungsreisen stammt. Das Schiff treibt in höchster Gefahr, aus der Mannschaft ringen Einige verzweifelt die Hände, Andere wollen sich in das Meer stürzen, es jagen die Wolken, die Wogen überfluthen das Fahrzeug, das Segel ist vom Sturm zerrissen, und jetzt ist der Tod an Bord gestiegen und knickt den Mast.

Der Ritter.



Mit Küraß und Schuppenpanzer angethan, tritt der Tod dem gewappneten Ritter gegenüber und rennt ihm, als er das Schwert zur Vertheidigung erhebt, die Lanze durch den Leib. Im Bauernkittel — der Dreschflegel liegt vor ihm auf dem Boden — verfolgt der Tod den stolzen alten

*) Hiob XXXVIII. **) Lucä XII.

Grafen und erhebt das Wappenschild um es ihm an den Kopf zu schleudern. Doch als freundlicher Begleiter führt er den armen alten Mann, ihm auf dem Hackbrett vorklimpernd, auf sein Grab zu. Der jungen Gräfin, welcher eben die Kammerfrau ihr prächtiges Oberkleid darreicht, ist der Tod bei der Toilette behülflich und legt ihr ein Halsband von Todtenbeinen um. Die Edelfrau wandelt traulich am Arme ihres Gatten einher, und schwört ihm: „Mich und dich trennt nur der Tod!*)“ Der aber tanzt schon, die Trommel schlagend, vor ihnen her, um sie beim Worte zu nehmen.

Diese Figur des Knochenmannes ist die zweite, welche Holbein aus dem Wandbilde des Predigerklosters entlehnt aber weit geistvoller verwendet hat. Dort sprang er dem Waldbruder voraus, ebenfalls zwei Knochen wie Trommelschlägel erhebend, hatte aber statt des Tambourins eine Laterne vorgebunden.

In ihrem Bette wird die Herzogin überrascht, am Kleide zieht sie ein Gerippe herab, während ein zweites dazu fiedelt — ein schreckliches Erwachen! Auf öder Straße zieht der Krämer mit hochbeladener Kiepe, das Schwert zur Seite, den Hund neben sich, über Land, da zerrt ihn etwas am Aermel. „Halte mich nicht auf, mein Weg ist weit,“ scheint er sagen zu wollen; aber der ihn packt, ist der Tod. Und ein zweites Gespenst, lustig auf dem Trumscheid**) spielend, springt daneben her. In freundlicher Gegend mit dem Blick auf Dorf und Hügelland bei untergehender Sonne trifft der Tod den Ackermann am Pfluge und treibt ihm die Pferde an. Dem armen Weibe, die in verfallener Hütte ihr spärliches Mahl kocht, raubt er das jüngste Kind. „Der Mensch vom Weibe geboren“ — lautet die Bibelstelle***)



*) Ruth I.

**) Trompette marine, Marientrompete.

***) Hiob XIV.

— „lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, gehet auf wie eine Blume und fällt ab, und fliehet wie ein Schatten."

Wie bereits in den Probedrucken, war auch in den ersten Auflagen aus Lyon dies das letzte der eigentlichen Todesbilder vor den beiden Schlußblättern. Seit 1545 kamen noch einige später vollendete Bilder, deren Vorhandensein Vanzelles bereits angedeutet hatte, hinzu.

Der Soldat auf dem Schlachtfelde erhebt seinen Zweihänder und kämpft mit dem Tode der mit einem Knochen auf ihn losgeht. Sie stehen über Leichen, und fern über die Hügel führt schnellen Schrittes ein zweiter Todter, die Trommel wirbelnd, neue Scharen ihrem Schicksal zu. Es folgen die Spieler; der erste hat gewonnen und streicht sein Geld ein, der zweite hat verloren und flucht, da kommt der Teufel, den er gerufen und packt den dritten am Schopfe, und von der andern Seite fährt der Tod dazwischen, würgt seinen Mann an der Kehle und ruft dem Teufel zu: Erst komme ich! Dann der Säufer; Männer und Frauen sitzen beim wüsten Gelage, einem von ihnen, einem aufgeschwemmten Patron, gießt der Tod einen Krug Weines in die Gurgel. Unter diesen nachträglich hinzugekommenen Bildern befindet sich auch dasjenige mit dem Narren, welcher ehemals in den von lebenden Personen dargestellten Schauspielen des Todtentanzes eine hervorragende Rolle spielte*). Auch als diese nicht mehr aufgeführt zu werden pflegten, hatte sich jene Episode vom Streit des Todes mit dem Narren gesondert erhalten und kam bei Volksbelustigungen als eine pantomimische Darstellung vor. Aus England namentlich haben wir Kunde, daß sich dieser Brauch selbst bis in das vorige Jahrhundert erhielt; des Narren Anstrengungen und Ausflüchte, um dem Tode zu entfliehen, der schließlich doch seiner Herr wurde, bildete den Gegenstand. An solche Darstellungen dachte Shakspeare bei jenen Versen in „Maß für Maß**)."

„. . . . . Merely thou art Death's fool;
For him thou labourst by thy flight to shun,
And yet runst towards him still . . . ."

„. . . . . du bist nur Narr des Todes,
Denn durch die Flucht strebst du ihm zu entgehen,
Und rennst ihm doch nur zu." — —

---

*) „Sur le personnage du fou." Langlois I. p. 253—261.

**) Act III. Sc. I.

Auch im Holbein'schen Bilde ist der Narr thöricht genug, um zu meinen, daß er dem Tode entwischen kann. Er springt zur Seite, sucht ihn durch seine Bewegungen zu täuschen und schwingt den Kolbenschlauch, um dem Gegner unversehens einen Schlag zu versetzen Und dieser scheint auf sein Spiel einzugehen, hüpft neben ihm her, auf dem Dudelsack pfeifend, hat ihn aber unvermerkt am Kleide gefaßt, um ihn nicht wieder loszulassen.

Es folgt der Räuber, der sammt dem Spieler schon im „Doten dantz mit figuren" vorkommt, während der Säufer Holbeins eigene Idee war. Im Walde überfällt er das Marktweib und will ihr den Korb, den sie auf dem Kopfe trägt, entreißen, schon hat aber ein Stärkerer, der Tod, ihn selbst am Kragen gepackt. Dann kommt der Blinde, dem der Tod als verrätherischer Führer dient, ihn vorwärts zerrend über Stock und Stein. Darauf eine völlig neue Episode, der Fuhrmann, das Bild, welches Lützelburger, nach Vauzelles Angabe, unvollendet gelassen. Der mit Weinfässern beladene Wagen ist auf dem bergigen Pfade gestürzt. Das zweite Pferd ist gefallen, während das erste noch vorwärts trabt, die Achse ist gebrochen, ein Gerippe läuft mit einem Rade davon, während ein zweites hintenauf geklettert ist und den Knebel eines Fasses aufdreht. Jammernd und händeringend steht der Kärrner dabei und schaut dies Bild der Zerstörung. Im nächsten Augenblick aber wird er selber in den Sturz verwickelt sein.

Den Schluß bildet — in kühner Erfindung — der Sieche und Elende. Ausgestoßen aus den Häusern, geflohen von den Menschen, sitzt er auf der Streu und fleht den Tod herbei, doch auch der bleibt von ihm fern. Fürchterlicher kann der Hohn nicht zugespitzt werden. Es ist das ein Anklang an die Legende vom ewigen Juden. Auch andere Sagen gleichen Inhaltes gab es zu Holbeins Zeit. Gerade zu Anfang des 16. Jahrhunderts spielt zu Lübeck die Geschichte*) von einem alten reichen Kaufmann, der die Welt so lieb hatte, daß er nicht an das Sterben dachte; Frau, Kinder, Freunde starben ihm, und jedesmal kam der Tod und fragte ihn, ob er nicht Lust habe abzuscheiden, er aber wollte nicht. Doch er wurde immer älter und dürrer und endlich Kinderspott, da seufzte er nach dem Tode, der aber kam nicht. Lebensüberdrüßig wollte er Mitternachts in die Marienkirche dringen, um den Tod da zu suchen, wo er an

*) Dr. Ernst Deecke. Lübische Geschichten und Sagen. Lübeck, 1852. S. 272. „Steinalt".

die Wand gemalt war, aber er kam nur außen bis auf das erste Kirchendach und blieb da sitzen, bis er endlich versteinerte. Auch im Triumph des Todes zu Pisa sahen wir die Krüppel und Bettler den Tod vergebens um Erlösung flehen. Und verwandte Gedanken vom Tode, der die Rufenden seines Kommens nicht würdigt, tauchen schon im Alterthum auf; vielleicht hatte Holbein davon etwas durch seine gelehrten Baseler Freunde erfahren, wenn er auch nichts von jenem Bruchstück des Aeschylus*) wußte, der den Philoktet sagen läßt:

ὦ Θάνατε παίαν, μὴ μ'ἀτιμάσῃς μολεῖν
μόνος γὰρ εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν
ἰατρός ἄλγος δ'οὐδὲν ἅπτεται νεκροῦ

„Erlöser Tod, verschmäh' mich nicht, geh nicht vorbei!
Arzt aller Uebel, alles Unerträglichen
Bist du allein, die Todten packt kein Weh' mehr an."

Zwei neue Todesbilder bringt Jean Frellons Ausgabe von 1562, also neunzehn Jahre nach Holbeins Tode. Dennoch sind beide sicher von ihm erfunden, was der ganze Charakter, die Zeichnung, auch das Costüm beweisen. Gewiß hatte Holbein sie viel früher in Basel auf den Holzstock gezeichnet, sie gehören sogar wahrscheinlich zu den allerersten Blättern, denn sie zeigen den Einfluß älterer Todtentanzbilder deutlicher als die übrigen Blätter.. Holbein aber mag sie damals unterdrückt haben, weil ihr milder, wehmüthiger Charakter zur kühnen Leidenschaftlichkeit und herben Ironie der übrigen Bilder nicht paßt**). Diese an geeigneter Stelle eingereihten Holzschnitte enthalten die junge Gattin und den jungen Gatten. Sie mit bräutlicher Krone geschmückt, reibt sich weinend die Augen, als der Tod sie bei der Hand nimmt; ein hochzeitlicher Lautenspieler geht nebenher. Ihr Gatte legt die Hand auf das Herz und fleht das Gerippe, das ihn entführt, in rührender Weise um Frist. Man denkt an den verliebten Protesilaos bei Lucian***), der von Pluto Rückkehr auf kurze Zeit zu seinem jungen Weibe erbittet, welches er unmittelbar nach der Vermählung in der hochzeitlichen Kammer zurückließ. Auch die französische „danse macabre des hommes et des femmes" bietet Vorbilder,

---

*) Fragm. 250 (Nauck) cirtirt von Julius Lessing in seiner Schrift de mortis apud veteres figura, p. 12.

**) Aehnlich urtheilt R. Weigel, Kunstlager-Katalog Nr. 20256, wo auch Copien.

***) Todtengespräche XXIII.

indem sie „l'amoureux“ und „la jeune mariée“ enthält. Die Braut trägt ein Kleid mit schmalen canelürenartigen Parallelfalten, eine Schweizertracht, die bei Holbein öfters, zum Beispiel auch am Kleide der Meyer'schen Madonna vorkommt, und sich in manchen Cantonen noch erhalten hat. Die enganliegende Tracht des Spielmannes erinnert noch an das fünfzehnte Jahrhundert und mag ein für feierliche Gelegenheiten üblich gebliebenes Berufskleid sein. Der Bräutigam ist ganz so angezogen wie der Liebhaber bei der Nonne auf dem früher besprochenen Holzschnitt. Der Tod, welcher ihn fortführt, erinnert an den Tod beim Ritter im Bilde des Predigerklosters. Die Hautlappen, welche ihm dort um das Bein hängen, scheinen Holbein das Motiv gegeben zu haben für die durchgetanzten Stiefeln, in welchen hier der Tod auf der Hochzeit erscheint.

Bei allen Ausgaben, schon in den ersten Baseler Drucken, bilden zwei Blätter den Schluß. Nach allen diesen Bildern des Entsetzens bringt der Künstler Frieden und Versöhnung durch des Blatt des Jüngsten Gerichtes, welches den Hinweis auf ein neues Leben und ein besseres Jenseits enthält. Der richtende Christus thront in himmlischer Glorie auf dem Regenbogen, die Weltkugel ist der Schemel seiner Füße. Das traditionell Katholische, wie die Fürbitter Johannes und Maria, ist fortgeblieben. Unten stehen im Kreise die Auferstandenen, Männer und Weiber, alle erheben preisend die Hände zu Gott. Nur Auserwählte, keine Verworfenen und Verdammten giebt es hier, ein Zug moderner Humanität, der weit über die Grenzen protestantischer Lehre, ja weit über die ganze Auffassung der Zeit hinausgeht. Nur über Christi Schoß ist ein Mantel geworfen. Die Heiligen im Himmel, wie die Auferstandenen auf der Erde, sind völlig unbekleidet. „Geister haben keine Garderobe,“ so hat Holbein wie Michelangelo gedacht, und zwar geraume Zeit vor dem Jüngsten Gericht in der Sistina.

Den Schluß macht das Wappen des Todes. Zu den mittelalterlichen Vorstellungen vom Tode gehört auch diejenige, ihn als einen großen Heerführer anzusehen, und so kommt auch ein Feldzeichen ihm zu. Von des Todes Zeichen ist oft bei den Mittelhochdeutschen Dichtern die Rede*). Eine Fahne mit seinem Heerzeichen hatte Holbein selbst dem Tode im großen Holzschnitt vom „Ende des Gerechten und des Gottlosen“**) ge-

*) Grimm, D. Mythologie. S. 492.

**) S. 101.

gegeben. Das Wappen des Todes hatten manche Deutsche Künstler dargestellt, unter Anderen Dürer in einem seiner schönsten Kupferstiche, von dem wir früher sprachen*). Holbein ordnet sein Todeswappen nach Art der Wappenschilder für Glasmalerei, die er zu entwerfen gewohnt war. Der zerfetzte Schild enthält einen Todtenschädel, durch dessen Zähne eine Schlange sich windet, die Helmzier wird gebildet von einer Sanduhr zwischen einem Paar von Todtenarmen, die einen Stein emporhalten, wie um zu sagen, daß über jedes Menschen Haupt ein solcher Stein schwebe, der jeden Augenblick zermalmend niederfallen kann. Zu den Seiten stehen ein Mann und eine Frau in stattlicher Tracht, er mit einem großen Federhut, sie gleichfalls mit einem Federschmuck im Haar und eine schwere Kette um den freien Hals. Offenbar hat Holbein hier sich selbst und seine Gattin abgebildet. Bedeutungslose Figuren an dieser Stelle anzubringen, hätte seinem Wesen nicht entsprochen, dagegen ist es ganz im Geist der Zeit, daß der Künstler auf diese Weise sich selbst eine Stelle in einem größeren Werke anweist. Und wie er für seine sonst im Charakter so verschiedenen Todesbilder den Anfang des Reigens, das Beinhaus, aus dem Großbaseler Todtentanze aufnahm, so mochte er auch einen Anklang an den Schluß dieses Reigens beibehalten, der zuletzt des Malers Weib und den Maler selbst vom Tode ergriffen zeigt. In den Nachbildungen des Wandgemäldes finden wir zwar Hans Hug Kluber, welcher es im Jahre 1568 restaurirte, aber mochte er auch seine Tracht und seine Züge in das Gemälde, seinen Namen in die Unterschrift bringen, aller Wahrscheinlichkeit nach war doch das Motiv schon ein ursprüngliches, und von hier aus wurde auch Manuel angeregt, der sein Bildniß an das Ende des Berner Todtentanzes setzte. Die Gestalten des Holzschnittes sind freilich zu klein, als daß man ihre Aehnlichkeit mit den authentischen Bildnissen Holbeins und seiner Gattin mit Sicherheit nachweisen könnte. Doch glauben wir in der Frau mit großer Nase und starkem Nacken die Mutter aus Holbeins Baseler Familienbilde wiederzufinden, nur etwas jünger und minder nachlässig angezogen. Ebenso erinnern die Art des Stirnrunzelns und die starke Unterlippe uns an Holbeins jugendliches Bildniß mit dem rothen Hut. Nur ist ihm unterdessen der Bart gewachsen, und das schlichte Haar hat er sich kräuseln lassen, wie es damals Mode war, und wie wir es zum Beispiel auch auf Dürers Bildnissen finden. Nur wenn wir

*) S. 92.

in diesen Gestalten den Maler und sein Weib erblicken, können wir den geistigen Inhalt des Blattes verstehen. Auf den Helm des Wappens stützen beide sich mit einer Hand, der Maler blickt aus dem Bilde heraus, er scheint zu reden, scheint dem Beschauer noch einmal zurückzurufen, was er ihm in diesen Bildern gepredigt habe, die lebhafte Geberde seiner Hand unterstützt eindringlich seine Mahnung, und der schwermüthig-sinnende Ausdruck der Frau zeigt den Eindruck den diese Mahnung hervorbringt. „Gedenk des end", „Memorare novissima" steht ja — wie wir sahen — in den späteren Ausgaben darüber.

Die Ausgabe von 1545, welche die eigentlichen Todesbilder um acht neue vermehrte, brachte außerdem noch vier andere Blätter gleichen Formates mit spielenden Kindern hinzu, welche vor dem jüngsten Gericht eingefügt wurden: Ein laufender Knabe mit Schild und Pfeil — drei Knaben auf die Jagd ziehend — vier mit Weinlaub bekränzte Kinder, welche ein fünftes, das sich berauscht hat, tragen — drei Kinder, Trophäen und Prachtgefäße schleppend. Drei reichere Gruppen ähnlichen Charakters fügte die Ausgabe von 1562 bei: Ein Knabe von vielen andern auf einer Tragbahre im Triumph einhergeführt, — ein Knabe mit wehender Fahne zu Pferde, umringt von andern Kindern, welche Waffen tragen, oder das Roß am Zügel halten. Endlich, gesondert von den übrigen, zwischen Vorrede und Text der angehängten Schrift: Médecine de l'ame: Mehrere Kinder, auf allerlei Instrumenten musicirend. Der reizende kleine Bläser ganz vorn erinnert lebhaft an ähnliche Gestalten auf Holbeins Orgelthüren. Leider sind alle Holzschnitte, welche die Ausgabe von 1562 zuerst bringt, ziemlich nachlässig gedruckt.

Daß diese Bilder mit Kindern ebenfalls von Holbein gezeichnet sind, unterliegt keinem Zweifel. Sie stimmen völlig mit den prächtigen Knaben auf der späteren Illustration dieses Buches, dem Entwurf zur Uhr aus Holbeins letztem Lebensjahre, überein, und sind von einer Anmuth und Schönheit in Form und Bewegung, welche nur in Kinderdarstellungen Raffaels ihres Gleichen findet*).

Aber was sollen diese freundlichen Darstellungen zwischen den Todesbildern? Daß sie mit Holbeins Willen und Absicht ihnen eingereiht worden sind, läßt sich nicht feststellen, da erst eine Ausgabe, welche zwei

*) Das gleiche Urtheil fällt Mr. Wornum, p. 181. Die Uebereinstimmung mit Zeichnungen ähnlichen Inhalts von Raffael ist in der That schlagend.

Jahre nach seinem Tode erschien, sie bringt. Vielleicht war ihre Bestimmung eine ganz verschiedene, und sie hatten mit den Todesbildern keinen Zusammenhang, was trotz übereinstimmenden Formates dadurch wahrscheinlich wird, daß ihre Umrahmung nur durch eine einfache Linie und keine doppelte, wie bei diesen, gebildet wird. Die Verleger besaßen eben die Zeichnungen, wußten nichts Weiteres über ihre Bestimmung und fügten sie nach Holbeins Ableben den Todesbildern bei, um sie zu verwerthen. Der Französische Poet machte grämlich-asketische Verse dazu, Bibelstellen ähnlichen Inhalts wurden ausgesucht, und nun galten diese reizenden Darstellungen als Allegorien des falschen Wahnes, der Bauchdienerei u. dgl. Das thut dem Geist, den die Bilder selbst athmen, Gewalt an.

War Holbein in der That gewillt, sie den Todesbildern beizufügen, so leitete ihn jedenfalls eine ganz andere Idee. Sollte ihm, dem Schöpfer des großen tragischen Gedichtes über das Thema „Alles ist eitel", dieses Werkes, das die Nichtigkeit alles Irdischen so schneidend darlegt und nur in der Hoffnung des Jenseit Trost sucht, — sollte ihm in späteren Jahren vielleicht doch noch die Ahnung eines anderen Trostes aufgegangen sein? Hatte Holbein, der vom Geist der Renaissance erfüllte Künstler, wirklich soviel von der Auffassung des Alterthums erfahren, war seine Anschauung in einem solchem Grade modern, daß er vor die Mahnung an das Jenseit noch eine andere Mahnung setzte und auf kindlich-heitern, harmlosen Genuß des Lebens — wenn auch nur verstohlen und von wenigen verstanden — hinzudeuten wagte? Wollte er sagen, wie das Horaz dem Freunde in jener Ode*) zurief: „Säume nicht! lang zu hoffen und zu harren verbietet uns des Lebens kurzes Maß. Jetzt ist es Zeit, die schöne Last von Blumen und grüner Myrthe auf das Haupt zu setzen. Genieße Spiel und Freude, Jugend und Liebe, ehe die Nacht dich drückt!"

Noch ein Wort von jenen meisterhaften Initialen mit Todesbildern, welche in Baseler Drucken vielfach verwendet und auch zu unserer Zeit durch Loedels treffliche Copien verbreitet worden sind. Sie beginnen bei A mit dem „Gebein aller Menschen", schließen bei Z mit dem Jüngsten Gericht, dazwischen die eigentlichen Todesbilder. Manche scheinen glückliche Auszüge aus den größeren Holzschnitten zu sein, wie die auch in unserem Buche verwendeten Initialen, das prachtvolle X mit dem Spieler, und das O mit dem Mönch, den das Gerippe schnellen Schrittes am Scapulier

*) S. 79. Vgl. auch den S. 103 beschriebenen Buchtitel von Holbein.

nach sich zieht. Ein hübsches Seitenstück hiezu ist Q, die Nonne, die der Tod an der Hand führt, ihr in Mönchs-Verkleidung gravitätisch vorauf schreitend. W, der Tod mit dem Waldbruder, zeigt ein Motiv, das zwar im Großbaseler Gemälde aber nicht in Holbeins Holzschnittfolge vorkommt, und ist ebenfalls vortrefflich. Viel besser als das Bild der größeren Folge ist R mit dem Narren, der thörigt genug ist, sich mit dem Tode balgen und ihm entwischen zu wollen. Er läuft unanständig entblößt und mit nackten Beinen einher, der Tod hat Stiefeln angezogen, ihn zu höhnen. Neu sind V, der Reiter, hinter dem sich der Tod auf das Pferd gesetzt, wie „die schwarze Sorge“ bei Horaz, und besonders S, der Tod, der sich neben die Buhlerin gesetzt hat und sie umschlungen hält, also eine Darstellung, wie wir sie schon bei Manuel fanden, vom Liebesgenuß, der das grauenvolle Verhängniß birgt.

Es kommen auch Griechische Initialen mit Todesbildern vor, namentlich im Galen des Jahres 1538. Im Schnitt sind sie weit geringer, aber die Erfindung ist wahrscheinlich auch von Holbein. Hübsche neue Motive zeigen Ω, der Tod und der Schmied, Σ, der Bauer, welchem das Gerippe von hinten den Kornsack von der Schulter reißt.

Die unüberwindliche Macht und Nähe des Todes gilt zwar für alle Zeiten, aber Holbein hat desto eindringlicher von ihr geredet, indem er ihre Schrecknisse mitten in die eigene Gegenwart versetzte. Die Gestalten, die Tracht, die ganze Umgebung, das Geräth und Beiwerk gehören seiner Zeit an, ja auch in den Situationen selbst, im Auftreten, Handeln und Sich-Geben aller Personen spiegeln sich Sitte und Charakter der Zeit. Unerschöpflich ist die culturhistorische Bedeutung, welche die Bilder dadurch gewinnen. Aber noch mehr: der bewegende Geist der ganzen Epoche geht durch die Bilder hin, das Ringen nach Freiheit, bei welchem sich alle frischen Elemente in Deutschland damals betheiligen, offenbart sich in ihnen; das zeigt vor Allem die satirische Seite dieser Todesbilder, in religiöser wie politischer Hinsicht. Wir wiesen bei den einzelnen Blättern auf diese hin und wollen hier nochmals kurz und zusammenfassend daran erinnern. Erstens tritt Holbein hier als Kämpfer für die Reformation auf. Teufel läßt er auf die Seele des Papstes lauern, gegen die Geistlichkeit, von ihrem ersten bis zum letzten Vertreter schnellt er die schärfsten Pfeile des Unwillens und des Spottes ab, mitten in Vermessenheit und Ueber-

hebung, in Gleißnerei, Trägheit und Wohlleben, in Verdummung, Habsucht und Unsittlichkeit werden sie vom Verhängniß ereilt. Ebenso entschieden prägt sich die demokratische Bewegung der Zeit aus, die in den Bauernkriegen ihren Gipfel erreichte. Nicht nur, daß der Tod dem Grafen im Gewande eines aufrührerischen Bauern entgegentritt, sondern eine verwandte Gesinnung geht überall durch. In ruhiger und rechter Ausübung ihres Berufes fallen meist nur die geringen Leute, wie Krämer und Ackermann, dem Tod in die Hände, und die darüberstehenden Bibelstellen, dort: „Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid," hier: „Im Schweiße deines Angesichtes sollst du dein Brod essen," scheinen den Tod fast als Wohlthat anzusehen. Dagegen werden die Mächtigen und Vornehmen, Herzog, Rathsherr, Richter gepackt, als sie der Armen und Geringen nicht achten oder sich zu deren Ungunsten von den Reichen bestechen lassen. Und die, welche mit dem Schwert Gewalt üben, Ritter und Kriegsmann, fallen durch die Gewalt dessen, der noch stärker ist als sie. Endlich spricht Holbeins Satire auch seine Deutsche Gesinnung durch die Art, wie er den Deutschen Kaiser und den Französischen König einander gegenüberstellt, aus.

Schon in den Todtentänzen des Mittelalters sehen wir das komische Element sich mehr der Ironie zuneigen, als dem reinen Humor. Bei Holbein hat vollends die Ironie die Alleinherrschaft gewonnen, eine Ironie im durchaus modernen Sinne, die, wie bei Shakspeare, einer gesteigerten tragischen Wirkung dient. Und an Shakspeare erinnert Holbein überhaupt, wie er uns in den Todesbildern erscheint. Dieselbe erschütternde Wirklichkeit aller Handlungen und Gestalten, welche selbst da, wo das phantastische Element hineinspielt, nicht minder wirklich scheint, dieselbe Fähigkeit, Leidenschaft und Bewegung auf das Höchste zu steigern, dieselbe runde und volle Charakteristik der einzelnen Persönlichkeit, und dann diese souveräne Herrschaft des künstlerischen Geistes über alle Lagen des Lebens, alle Verhältnisse der Welt, endlich auch die Alleinherrschaft des rein Menschlichen in jedem Handeln und Empfinden, die namentlich von allen religiösen Voraussetzungen frei sind. Was ist von dem Asketisch-Kirchlichen der früheren Todtentänze bei Holbein übrig geblieben, mag immerhin das dichterische Motiv der Einleitung wie des Schlusses aus der christlichen Lehre geschöpft sein! Aber diese erhabene Ironie, wie sie hier vorwiegt, läßt, wenn auch das religiöse Element fernbleibt, desto mächtiger das sittliche hervortreten. Wie gewaltig offenbart es sich in dieser Schadenfreude des

Todes, der sich durch keinen irdischen Glanz und Schimmer blenden, keinen gleißnerischen Schein der Heiligkeit bethören läßt, Macht und Hoheit gerade da, wo sie sich am größten fühlen, stürzt, und den Sünder, der keine irdische Strafe fürchtet, mitten im Frevel ergreift.

Dieser Geist machte Holbeins Todesbilder so populär, ließ der ersten Ausgabe in Lyon eine neue Auflage nach der anderen folgen, rief zahllose Copien und Nachahmungen hervor. In Holzschnitt und Kupferstich wurden die Blätter nachgebildet, gut oder schlecht, mehr oder minder treu. Im bischöflichen Palast zu Chur wurden sie in Wandgemälden wiederholt*). Selbst die Plastik bemächtigte sich ihrer. Es kommen, noch aus dem 16. Jahrhundert, meisterhafte farbige Wachs-Bossirungen nach einigen dieser Scenen vor**). Auch in den folgenden Jahrhunderten verliert sich die Theilnahme für die Bilder nicht und steigert sich namentlich in unserer Zeit, ruft Copien hervor und läßt Anklänge an sie bei allen Behandlungen ähnlicher Gegenstände auftauchen. Auch bei völlig freien künstlerischen Schöpfungen verleugnen solche sich nicht. Wieviel hatte namentlich Alfred Rethel, als er seinen großartigen Todtentanz aus dem Jahre 1848 und jene noch höher stehenden Blätter „der Tod als Erwürger" und „der Tod als Freund" schuf und in der volksthümlichen Gestalt des Holzschnittes herausgab, der Anregung Holbeins zu verdanken!

Ein ganz bestimmter Zeitpunkt mit seinen Ideen und Ereignissen spiegelt sich in Holbeins Todesbildern, Bewegungen, die gerade seine Heimat angingen, prägen sich in ihnen aus. Dennoch sind sie erst viel später und zwar im Auslande in die Oeffentlichkeit gedrungen. Der Geist, der sie erfüllt, ist nicht an jene zeitlichen und localen Voraussetzungen gebunden, um seine Wirkung zu thun.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß Holbeins Bilder des Alten Testamentes wie seine Todesbilder in Frankreich herauskommen. Dann verbreiten sie sich über alle Länder im westlichen Europa. Die besten Copien der Todesbilder erschienen 1545 zu Venedig. Ihre Originalausgaben kommen mit Französischem, Lateinischem und Italienischem

---

*) Diese Bilder, grau in grau, schmücken einen Gang des zweiten Stockwerkes. Der Verfasser hat sie nicht selbst gesehen. Herr von Hefner-Alteneck namentlich konnte nicht genug die geistreiche Behandlung der Bilder rühmen.

**) Drei vorzügliche Reliefe, Kaiserin, Kaiser, Papst im Besitz des Kunsthändlers Herrn Amsler in Berlin.

Text, die Bibelbilder außerdem noch mit Spanischem und Englischem, keines beider Bücher je mit Deutschem Text heraus. Holbeins Kunst ist aus Geist und Anschauung seines Volkes herausgewachsen, aber in der Folge gehört sie nicht blos seinem Volke, sondern der Welt an und findet außerhalb mehr Theilnahme als daheim. Welch ein Unterschied zwischen ihm und Albrecht Dürer! Auch dessen Werke verbreiteten sich im Auslande, auch Dürer war in den Niederlanden, in Italien hoch geschätzt, aber das volle Verständniß kann seinen Schöpfungen — damals wie bis auf diese Stunde — nur der Deutsche abgewinnen, und dieser wird selbst Dürers Härten, Mängel und Seltsamkeiten lieb gewinnen, eben weil auch sie gerade Deutsch sind, weniger ihm persönlich als seiner Nation im Allgemeinen zugehören.

Man wird nicht urtheilen können, daß Holbein, indem er die allgemeinen Bildungselemente der Epoche aufnimmt und sich zur freien Form der Renaissance erhebt, dabei in irgend einem Punkte sich dem Deutschen Geist entfremdet habe. Nur die Beschränktheit und Befangenheit des nationalen Wesens streift er ab. Aber selbst dies reicht hin, um ihn der Masse des Volkes minder nahe stehen zu lassen, als ihr Dürer stand. Dazu kommt, daß plötzlich die kirchlichen und politischen Wirren im Vaterlande das schon lange gefährdete künstlerische Interesse vollständig zurückdrängten. Auch Dürer hatte dies noch zu empfinden, aber er stand schon am Rande seines Lebens, während sich Holbein gerade jetzt in vollster Manneskraft befand. In demselben Jahre, in welchem Dürer sein letztes Hauptwerk, die zwei Tafeln mit Petrus und Johannes, Markus und Paulus schuf, riß Holbein sich von der Heimat los, um für einige Zeit sein Heil in einem fremden Lande zu versuchen.

V.

Ankündigung Holbeins in England. — Ein Kapitel mit nachträglichen Bemerkungen. — Die dem Künstler voraufgegangenen beiden Bildnisse des Erasmus. — Einige Zusätze über Holbeins Porträte des Gelehrten. — Die Bilder des Erasmus und Aegidius in Longford Castle. — Holbein und Quentin Massys. — Das Bild im Louvre und andere Porträte. — Ein Bildniß des Erasmus wurde von Holbein nach Frankreich gebracht, und zwar wohin? — Holbeins Aufbruch nach England im Spätsommer 1526. — Widerlegung einer abweichenden Ansicht über den Zeitpunkt dieser Reise. — Die Empfehlung an Aegidius und ihr Ton.

Als Holbein in England eintraf, waren seine Kunst und sein Name denjenigen Kreisen, welche dem Erasmus nahestanden, bereits bekannt durch zwei Bildnisse des Gelehrten, welche derselbe einige Zeit vorher dorthin gesandt hatte. Was sich auf diesen Punkt wie überhaupt auf die Porträte des Erasmus von Holbein bezog, ist im ersten Bande ungenügend behandelt worden, hauptsächlich weil dem Verfasser noch die eigene Anschauung der in Rede stehenden Werke fehlte. Es mag daher gestattet sein, nochmals auf diesen Punkt zurückzugreifen, ehe wir die Schilderung von Holbeins Wirksamkeit in England beginnen.

Die Sendung der Bilder geschah im Jahre 1524. Wir führten bereits*) die Stelle aus dem Brief an Pirkheimer vom 3. Juni dieses Jahres an, in welcher Erasmus dem Freunde mittheilt, er habe ganz kürzlich wieder zwei Bildnisse von sich, von der Hand eines recht geschmackvollen Künstlers, nach England gesandt. Eines derselben war für den Erzbischof Warham von Canterbury bestimmt, den Erasmus seinen Mäcen zu nennen pflegte. Gerade um dieselbe Zeit hatte Warham die

*) S. 57.

jährliche Pension erhöht, welche Erasmus von ihm bezog [1]). Ob das Geschenk erst diese Freigebigkeit hervorrief, oder ob es ein Ausdruck des Dankes für die bereits gewährte Erhöhung sein sollte, muß dahingestellt bleiben. „Mein hoher Gönner," schreibt Erasmus dem Erzbischof am 4. September desselben Jahres, „ich hoffe, daß dir mein gemaltes Porträt zugekommen ist, welches ich schickte, damit du etwas von Erasmus hättest, wenn mich Gott von hier abberufen sollte [2])."

Für wen das zweite Porträt bestimmt war, erfahren wir nicht. In den zahlreichen, zwischen dem 4. und 6. September geschriebenen Briefen, welche Erasmus gleichzeitig mit dem vorigen nach England sendet — an Tonstall, den Bischof von London, Fisher, Bischof von Rochester, Cardinal Wolsey, den König selbst und einige Andere — ist davon nicht die Rede. Ob vielleicht Thomas Morus, dem er schon 1517 sein Bild von der Hand des Quentin Massys sandte, auch jetzt eins erhielt, ist nicht bekannt. Jedenfalls ist eins der Bilder jenem zu Gesicht gekommen, denn er schreibt bald darauf dem Erasmus in Worten höchster Anerkennung über seinen Maler. Der Brief ist vom 18. December 1525 datirt. Herr Herman Grimm [3]) hat das Verdienst, den Beweis geliefert zu haben, daß dies einer der zahlreichen Fälle ist, in welchen die Correspondenz des Erasmus einen Irrthum in der Datirung bietet. Der Brief ist gerade ein Jahr früher, 1524, anzusetzen. Als Gründe führt Herr Grimm namentlich die Umstände an, daß vom Tode Linacre's, der am 20. October 1524 stattfand, von Luthers Brief an Erasmus und der Herausgabe der Schrift de libero arbitrio, welche demselben Jahre angehören, von der bevorstehenden Vollendung des gegen Luther gerichteten Hyperaspistes, der 1525 schon erschienen war, die Rede ist. Einen Umstand, der dies völlig bestätigt, können wir noch hinzufügen: Der Brief ist „Ex Aula Grenvici" datirt. Nun befand sich der Hof allerdings zu Weihnachten 1524 in Greenwich, brachte aber im folgenden Jahre das Christfest in aller Stille zu Eltham zu, weil in London die Pest herrschte [4]).

Für das an Morus gesandte Porträt von Holbeins Hand galt ge-

---

[1]) „Pro aucta pensione habeo gratiam." Den 4. September 1524.

[2]) „Amplissime Praesul, arbitror tibi redditam imaginem pictam quam misi ut aliquid haberes Erasmi, si me Deus hinc evocarit." Ebenda.

[3]) Ueber Künstler und Kunstwerke. II. Jahrgang, Heft 7 und 8. Berlin 1866.

[4]) Grafton's Chronicle. Neue Ausgabe. London 1809, Bd. II. S. 370, 386.

wöhnlich das jetzt zu Longford Castle bei Salisbury in der prachtvollen Gallerie des Lord Folkestone befindliche Gemälde. Dies wird ausdrücklich erzählt im Katalog der 1754 versteigerten Sammlung des Dr. Mead, aus welcher es an die Familie des gegenwärtigen Eigenthümers überging, gemeinschaftlich mit einem gleich großen Bildniß des Petrus Aegidius, jenes für den Preis von 110 L.S. 5 Sch., dies um 95 L.S. 11 Sch.[1]) Waagen sah beide Gemälde als Arbeiten Holbeins an und stellte den Erasmus besonders hoch; dies sei unter seinen Bildnissen von Holbeins Hand an Lebendigkeit und Naturwahrheit wohl das vorzüglichste[2]). Indeß gaben wir schon im ersten Bande[3]), wo wir uns aus Mangel persönlicher Anschauung kein eigenes Urtheil erlauben durften, an, daß ein Kenner wie Otto Mündler beide Bilder für Werke des Quentin Massys hält. Das Nämliche theilte Mr. Wornum dem Verfasser als seine Ansicht mit und hat dies auch seitdem in seinem Buche über Holbein begründet[4]). Auch sind solche Ansichten durchaus nicht Neues. Walpole[5]) bezweifelt wenigstens die Urheberschaft Holbeins. Hegner[6]) und Chatto[7]) sprechen es mit voller Bestimmtheit, als bestehe zu ihrer Zeit darüber kein Zweifel, aus, diese Bilder seien die Porträte des Erasmus und Aegidius, welche 1517 von Quentin Massys gemalt und nach England gesandt worden seien. Sie thaten dies wohl auf Grund der Briefe des Erasmus, denn Hegner wenigstens hatte die Originale nicht gesehen.

In der Correspondenz nämlich wird über diese Bilder von Massys so ausführlich gehandelt, daß vielleicht kein anderes Werk der nordischen

---

[1]) „Erasmus, a small half-length on board, by Hans Holbein“ — Darauf wird die oben angeführte Geschichte erzählt, mit dem Zusatz: This picture was in the Arundel collection“ ... — „Aegidius, same size with the former and by the same hand.“ Catalogue of pictures of the late Richard Mead 1755.. Im eigentlichen Auctionscatalog v. 1754:

Holbein 37. Erasmus, a Kit Cat
38. Aegidius, its Companian } 36 Inch. by 30. Preise und Käufer (Ld. Folkestone) handschriftlich bemerkt. Beide Bücher in einer Sammlung von Auctions-Catalogen, angelegt von Mr. Tutet, jetzt im British Museum.

[2]) Kunstwerke und Künstler in England. S. 263 f. — Treasures of Art in Great Britain, IV. S. 356 f.

[3]) S. 273 Anm., S. 352 Anm.

[4]) Some Account of the Life and Works of Hans Holbein, London 1867. S. 145 ff.

[5]) Anecdotes of painting in England, ed R. N. Wornum. London 1862. I. S. 69.

[6]) S. 141.

[7]) A Treatise on Wood-Engraving. S. 448 Anmerkung.

Kunst jener Zeit in solchem Grade von der gleichzeitigen Literatur berücksichtigt worden ist. Die Sache erfordert, daß wir dem Leser die meisten der hierauf bezüglichen Stellen vorführen, wenn das auch etwas Ermüdendes hat. Im Frühjahr 1517 hatte Erasmus in Privatgeschäften eine kurze Reise nach England gemacht[1]; der erste Brief an Morus nach der Rückkehr, in welchem er den Verlauf der stürmischen Ueberfahrt am 1. Mai erzählt[2], enthält schon folgende Mittheilung: „Petrus Aegidius und ich werden auf derselben Tafel gemalt; die wollen wir dir in Kurzem zum Geschenk senden. Es traf sich aber leider, daß ich bei meiner Rückkehr den Petrus ernstlich und nicht ohne Gefahr an einer Krankheit, von welcher er noch immer nicht ganz hergestellt ist, leidend fand. Ich selbst war so ziemlich wohl, aber mein Arzt — ich weiß nicht wie er darauf verfiel — hieß mich ein paar Pillen zum Purgiren einnehmen und was er zu rathen thöricht genug war, war ich noch thörichter zu thun. Mein Bild war schon begonnen, aber als ich die Pillen genommen und dann zum Maler kam, meinte der, es sei ja gar nicht mehr dasselbe Gesicht. Drum ist das Bild auf ein paar Tage verschoben worden, bis ich wieder etwas muntrer bin." Morus antwortet hierauf den 16. Juli[3]: „Wie begierig ich die Tafel erwarte, die mir dein und unseres Petrus Bildniß bringen soll, kannst du gar nicht glauben. Wie verwünsche ich jene Krankheit, welche die Erfüllung meiner Wünsche so lange hinausschiebt." Dann steht in einem Briefe des Erasmus an Aegidius[4]: „Dränge den Quentin, daß er fertig macht, sobald das geschehen, werde ich kommen und mit dir überlegen, wie wir es passend und sicher nach England schicken und zugleich den Quentin befriedigen können." Der Brief ist „Anno 1518" datirt, daß dies aber falsch ist, und er 1517, bald nach dem vorigen, geschrieben ist, geht aus dem ganzen Inhalt hervor, auch daraus, daß die 1517 spielende literarische Fehde mit Faber erwähnt wird. Am 8. September dieses Jahres kann Erasmus endlich ein herzliches Billet an Morus richten, das so beginnt: „Da schicke ich dir die Tafeln, damit wir immer bei dir

---

[1]) Erasmi opera ed. Clericus III. S. 268. „Proximo vere cum Angliam ob pivatum quoddam adissem negotium . . . An Pirkheimer. 2. Nov. 1517. — Nicolaus Sagundinus, Secretär des Venetianischen Gesandten, an Marcus Musurus, Ebenda 1601 f. „Erasmum enim saepe convenimus, qui accersitus (ut arbitror) ab hoc divinissimo rege . . nuperrime huc accedit. Mehrere Briefe, welche dieser Reise zu widersprechen scheinen, sind unrichtig datirt.

[2]) S. 287. [3]) S. 1615, Anhang. [4]) S. 384.

sein mögen, auch wenn wir einmal nicht mehr sind. Die Kosten hat zur Hälfte Petrus, zur Hälfte ich getragen. Nicht, daß es nicht jeder von uns gern ganz bezahlt hätte, sondern damit es ein gemeinsames Geschenk von uns beiden sei." Etwas später, den 16. September*), schrieb er dem Freunde: „Ich habe mich dir durch Petrus Cocles gesandt, der deswegen den Umweg über Calais gemacht hat. Du brauchst ihm nichts zu schenken, als etwa zehn oder zwölf Groschen für die Reise-Ausgaben. Für alles Uebrige haben wir gesorgt**). Den 27. September***) meldet Erasmus dann auch dem Aegidius: „Der Einäugige ist unter glücklichen Auspicien mit unsern Bildern nach England gereist; wenn Morus in Calais ist, wird er unsere Porträte schon haben". Und in der That antwortet auch More schon den 6. Oktober von Calais: „Mein theuerster Petrus ..... unserm Erasmus schreibe ich gleichfalls und schicke dir den Brief offen, du kannst ihn selbst versiegeln. Nichts was ihm geschrieben ist, braucht verschlossen zu dir zu kommen. Ein paar Verschen, die ich auf das Bild gemacht und die eben so schlecht sind, als dieses gut ist, schreibe ich dir nieder. Scheinen sie dir werth, so theile sie dem Erasmus mit, wo nicht, wirf sie in's Feuer".

Es kommen nun zwei Gedichte mit dieser Ueberschrift:

„Verse auf die Doppeltafel (in tabulam duplicem), in welcher Erasmus und Petrus Aegidius gemeinschaftlich dargestellt sind durch den trefflichen Künstler Quentin, und zwar so, daß Erasmus seine Paraphrase auf den Brief an die Römer beginnt, und die neben ihm gemalten Bücher ihre Titel zeigen, Petrus aber einen Brief hält, mit der an ihn gerichteten Adresse von Morus' Hand, die der Maler gleichfalls nachgebildet.

Die Tafel spricht:

Quanti olim fuerant Pollux et Castor amici,
Erasmum tantos Aegidiumque fero.
Morus ab his dolet esse loco, conjunctus amore,
Tam prope quam quisquam vix queat esse sibi.
Sic desiderio est consultum absentis, ut horum
Reddat amans animum littera, corpus ego.

---

*) S. 1631.

**) Morus befand sich gerade zu Calais, das damals Englisch war, im königlichen Auftrag, um eine staatsrechtliche Verhandlung zu leiten. Petrus Cocles (oder Unoculus, der Einäugige) war ein Famulus und häufig Bote des Erasmus.

***) S. 1634.

Ich, Morus selbst, spreche:

„Tu quoque adspicis, agnitos opinor
Ex vultu tibi, si prius vel unquam
Visos, sin minus indicabit altrum
Ipsi littera scripta, nomen alter,
Ne sis nescius ecce scribit ipse,
Quanquam is qui siet, ut taceret ipse
Inscripti poterant docere libri,
Toto qui celebres leguntur orbe.
Quintine o veteris novator artis
Magno non minor artifex Apelle,
Mire composito potens colore
Vitam adfingere mortuis figuris;
Hei cur effigies labore tanto,
Factas tam bene, talium virorum,
Quales prisca tulere secla raros,
Quales tempora nostra rariores,
Quales haud scio post futura an ullos,
Te juvit fragili indidisse ligno,
Dandas materiae fideliori,
Quae servare datas queat perennes?
O si sic, poteras tuaeque famae et
Votis consuluisse posterorum.
Nam si secula, quae sequentur, ullum
Servabunt studium artium bonarum,
Nec Mars horridus obterret Minervam,
Quanti hanc posteritas emat tabellam?“

Morus fährt dann in einer Nachschrift fort: „Mein Petrus, unser Quintin hat Alles wunderbar ausgedrückt, besonders aber scheint er einen wunderbaren Fälscher abgeben zu können; denn so hat er die Aufschrift meines Briefes an dich nachgeahmt, daß ich es selbst nicht zum zweiten Mal so machen könnte. Drum, wenn nicht er etwa zu seinem oder du zu deinem Gebrauch den Brief behalten willst, schicke ihn, bitte, mir zurück. Er wird das Wunder verdoppeln, wenn er neben dem Bilde liegt. Ist er nicht mehr vorhanden, oder kann er euch von Nutzen sein, so will ich versuchen, den Nachahmer meiner Hand wieder meinerseits nachzuahmen“.

Als ich selbst die Bilder in Longford Castle sah, schienen mir diese

Verhandlungen in der Correspondenz, soweit ich das Einzelne in der Erinnerung hatte, völlig auf sie zu passen. Und noch mehr, auch aus rein künstlerischen Gründen mußte ich mich gleich zu der Ansicht von Otto Mündler und Mr. Wornum bekennen. Daß ich hier nicht blos von ihrem Urtheil beeinflußt war, wurde mir selbst durch Folgendes deutlich: Kurz vorher hatte ich in der Gallerie zu Antwerpen eine alte, bedeutend kleinere Copie des Aegidius gesehen, welche dort als „Erasmus von Holbein" gilt — dasselbe Gesicht, welches Heinrich Leys gewöhnlich seinen Bildern des Erasmus zu Grunde gelegt hat. Daß ein Buch in der Hand des noch jungen Mannes von seinem Titel die Buchstaben ... S. ERAS. R erkennen läßt, hat den Grund zur Benennung gegeben. Ohne zu ahnen, wen das Bild vorstelle, schrieb ich damals „Copie nach Quentin Massys" an den Rand meines Katalogs; denn um ein Original des Meisters zu sein, dessen Stil es unverkennbar zeigte, schien es mir nicht gut genug. Als „tabula duplex", eine Doppeltafel, wurden die Bildnisse der Freunde in der Ueberschrift von More's Versen genannt, also bildeten sie ein Diptychon, dem damaligen Gebrauch entsprechend. Die Bilder von Longford Castle aber sind auf zwei Holztafeln von völlig gleicher Größe gemalt und kamen seit langer Zeit zusammen vor. Schon das mußte gegen Holbeins Urheberschaft, welcher beide Männer nie zusammen sah, und für diejenige Quentins sprechen. Diese Ansicht vertrat auch der Verfasser, noch ehe Mr. Wornums Buch erschien, in einem Aufsatz der „Zeitschrift für bildende Kunst"*) und glaubte die Beweise ziemlich vollständig geliefert zu haben. Dennoch wurde ihm bald darauf klar, daß sich die Sache noch anders, als er dort annahm, verhält. Jetzt endlich glaubt er die Lösung für diese Frage gefunden zu haben, über welche die Ansichten der ersten Kunstkenner und Gelehrten so weit auseinandergingen und welche in der That ganz eigene Schwierigkeiten darbietet.

Darüber nämlich, daß wir im Bilde des Aegidius zu Longford Castle das von Quentin gemalte und in der Correspondenz besprochene Gemälde vor uns haben, kann kein Zweifel bestehen. Dies zeigt zunächst die malerische Behandlung selbst, der klare, etwas in das Röthliche schimmernde Fleischton, dann die ganze Haltung des Dargestellten, die Art, in welcher sein Kopf sich neigt, die eigenthümliche, etwas zu weit getriebene Zierlichkeit der Hände. So treten die Personen in den Geldwechsler-Scenen

*) Band I., Leipzig 1866, S. 198 „Holbein und Quentin Massys in Longford Castle".

des Quentin Massys, namentlich in seinem schönen Gemälde im Louvre, das mich sofort wieder an dies Porträt denken ließ, auf. Die gleiche Uebereinstimmung zeigt sich in der Behandlung und Anordnung der Nebendinge. Das Gesicht ist schmal und blaß — Aegidius war damals kränklich — zugleich sinnend und interessant. Sein dunkles Haar ist lang; er trägt eine grüne Kappe, schwarzen Rock und grünen Tuchmantel mit großem Pelzkragen, Pelzfutter und Sammtbesatz. Der linke Arm und die rechte Hand ruhen auf einem mit grünem Tuch überzogenen Tisch, auf welchem eine Streusandbüchse steht, die Rechte hält ein kleines Buch in gepreßtem Lederband, auf welchem der Titel *ANTIBAPBAPOI* steht; in der Linken der besprochene und bewunderte Brief mit der genau nachgebildeten Adresse von Thomas More's Hand:

V(iro) Il(lus)trisimo Petro
Egidio Amico charisimo
Anverpiae*)

Im Hintergrunde ein Bücherbret mit einem schönen Goldpokal und verschiedenen „Büchern, die ihre Titel zeigen" — wie es im letzten Briefe More's hieß:

(P)LVTARCHVS VERSVS
SENECA
Ἀρχοντοπαιδεία
SVET . .
CVR . . . .

Auch diese Auswahl ist nicht zufällig; zunächst sind es lauter Publikationen des Erasmus, wie das auch die Verse andeuteten. Plutarchus versus ist seine Lateinische Uebersetzung von Plutarchs Büchlein „De ratione dignoscendi adulatorem ab amico", das, dem König Heinrich VIII. gewidmet, gerade 1517 in dritter Auflage erschien und diesem Monarchen mit einem Briefe vom 9. September**) übersandt wurde, unter Beifügung einer andern Novität, der an den jungen König Karl von Spanien gerichteten Schrift de institutione principis. Dies ist „*Ἀρχοντοπαιδεία*". Die Seneca-Ausgabe des Erasmus erschien im Herbst 1517 in zweiter Auflage. Die Ausgabe des Curtius kam ebenfalls noch im Herbst dieses Jahres heraus, dem Herzog Ernst von Baiern gewidmet***). Die Ausgabe des Sueton

---

*) Die in der ersten Zeile eingeklammerten Buchstaben nicht mehr erkennbar. Das letzte Wort scheint eher Anverpiis zu lauten, doch ist auch dies nicht mehr ganz deutlich.

) S. 263 fg. *) Brief an diesen, vom 4. November. S. 271.

datirt zwar erst vom folgenden Jahre, dafür nennt aber Aegidius in einem Briefe vom 18. Januar 1517 diesen Schriftsteller unter den Büchern, die er eben von Paris bekommen, und frägt den Erasmus, ob er ihn schicken solle*).

Erasmus, mit schon ergrautem Haar und blauen Augen trägt ebenfalls ein Pelzkleid und eine Kappe; den Hintergrund bildet ein Pilaster mit zierlichem Renaissanceornament und ein grüner Vorhang, der, etwas zurückgezogen, ein Brett mit Büchern und eine Wasserflasche sehen läßt. Die beiden Hände des Gelehrten ruhen auf einem rothgebundenen Buche, an dessen Schnitt in Griechischen und Lateinischen Lettern die Worte stehen:

HPAKΛEIOI ΠONOI ERASMI. ROTERO . . . .

Seine „Herculische Arbeit" könnte allerdings die in More's Ueberschrift genannte Paraphrase des Römerbriefes sein, an welcher er damals arbeitete. Eine solche Wendung kommt häufig vor, auch im Jahre 1517 gerade nennt er in einem Briefe an Pirkheimer den „Hieronymus" und das „Neue Testament" zwei Lasten, die einen Hercules, keinen Erasmus fordern**), und noch andere Stellen finden wir in der Correspondenz, welche seine wissenschaftlichen Arbeiten als „Herculeos labores" bezeichnen***).

An dieser Stelle aber stimmt nun doch das Bild mit More's Beschreibung nicht. „Seine Paraphrase über den Römerbrief beginnend" — da würden wir uns Erasmus doch am ehesten mit der Feder in der Hand vorstellen, wie auf den Holbein'schen Bildern in Paris und Basel, und noch deutlicher spricht dafür die Angabe im Gedicht, daß Erasmus selbst seinen Namen schreibt, während im Bilde zwar der Name dasteht, aber nicht von seiner Hand geschrieben.

Diesen Unterschied gab der Verfasser zwar in seinem Aufsatz über die Bilder in Longford an, aber, die Ungenauigkeit von Bilderbeschreibungen in älteren Quellen gewohnt, glaubte er ihn nicht für bedeutsam genug halten zu dürfen bei der völligen Uebereinstimmung des Aegidius-Bildes mit der Beschreibung, die More davon gibt. Ja er meinte auf Grund dessen sogar die Jahrzahl M.D.XXIII., welche auf dem Deckel eines der Bücher im Hintergrunde steht, sowie eine andere Inschrift am gelben Schnitt desselben Buches für unecht halten zu können:

---

*) S. 1591 (Anhang).

**) 16. Oktober 1517. S. 1637 (Anhang).

***) Bedillus an Erasmus, 22 Juni 1517. S. 1609 (Anhang). — S. 1578 (Anhang).

ILLE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE ....MVS
...MICHI MIMVS ERIT, QVAM MICHI .....T

Dieses Fragment eines Distichons für keine ursprüngliche Bezeichnung zu halten, schien mir wegen seines beschädigten Zustandes wahrscheinlich, denn später aufgesetzte Inschriften pflegen sich leichter zu verwischen. Der völlig deutlichen und wohlerhaltenen Jahrzahl gegenüber wäre freilich größere Vorsicht am Platze gewesen, ob sie zwar gegen Holbeins sonstige Gewohnheit etwas groß und schwerfällig hingesetzt ist. Daß aber kein Grund vorliegt, gegen beide Schriften Mißtrauen zu hegen, sah ich zwei Monate später ein, als ich unter den Handzeichnungen des Louvre zwei Holbein'sche Studien-Blätter in Silberstift kennen lernte, welche beide Hände zu Holbein's unzweifelhaftem Porträt des schreibenden Erasmus in Basel und Paris, dazu die Studie zum Kopf des Erasmus, wie ihn das Bild in Longford zeigt, das Gesicht zu drei Vierteln und gegen links*) sehend, und außerdem noch, wie es scheint, auch die Handstudien zu eben diesem Bilde enthalten**).

Was mir das Wünschenswertheste gewesen wäre, das Bild in Longford darauf zum zweiten Male zu sehen, konnte ich freilich nicht bewerkstelligen. Doch zeigen mir meine genauen Notizen über die dortigen Bilder, daß Alles, was sich auf die künstlerische Aehnlichkeit mit Massys bezieht, ausschließlich beim Bilde des Aegidius bemerkt ist, während ich von dem des Erasmus nur notirte, daß es in der Charakteristik wie im Beiwerke dem andern bedeutend überlegen sei. Die Hände des Erasmus sind außerdem von denen des Aegidius sehr verschieden. Wie die zierlichen Hände des letzteren für Quentin Massys bezeichnend sind, so die ruhig aneinander liegenden und völlig nach der Natur studirten des ersten für Holbein. Trotz gleichen Formats sind die beiden Bilder kaum wirkliche Gegenstücke, denn beide Personen blicken gegen links, und nur Erasmus ist ganz, Aegidius dagegen knapp lebensgroß. Und schließlich ist der schöne Renaissancepilaster neben dem Erasmus mit seinem reichen Ornament, welches den Schaft füllt, und dem Kapitell, das eine anmuthige, in Gewinde ausgehende Gestalt enthält, von einem solchen Charakter, daß wir wohl nur von unserem großen Baseler Meister Aehnliches gesehen haben. Auch Mr. Wornum bemerkt über manche dieser Punkte Aehnliches und spricht sich — vorsichtiger als ich

*) Vom Beschauer.

**) Vgl. Verz. d. Werke, Paris. Eins der Blätter von Braun photographirt.

es in meinem früheren Aufsatze gethan hatte — nur beim Aegidius dahin aus, daß dieser sicher von Massys sei, während er es beim Erasmus nur für wahrscheinlich erklärt. Und in der That, bei diesem behält Waagen, der es als Arbeit Holbeins hochpries, Recht, trotz der gemeinsamen Herkunft und der gleichen Größe beider Gemälde.

Herr Herman Grimm, welcher, freilich ohne die Bilder in England gesehen zu haben, die Beweisführung von Mr. Wornum angriff*), hat die glückliche Idee gehabt, auf ein Bild des schreibenden Erasmus in Hampton Court hinzuweisen, das ihm, nach Mr. Wornums Beschreibung, vielleicht jenes von Massys gemalte zu sein scheint. Hiermit ist jedenfalls die richtige Fährte gegeben. Mr. Wornum, obwohl er es Holbein zuschreibt, sagt, daß es sehr an Massys erinnere; meine Notizen lauten: „keinesfalls Holbein; entschieden Niederländische Arbeit". Die Büchertitel im Hintergrunde: MOR...**) NOVVM TESTAMENT.. ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ... HIERONYMVS sind recht die Ergänzung zu den Titeln, welche ich auf den Büchern neben Aegidius las; die Moria (das Lob der Narrheit) ist zuerst 1511, die Lucian-Uebersetzung 1514 erschienen, die Lateinische Uebersetzung des Neuen Testaments und die erste Ausgabe des Hieronymus kamen 1516 heraus. Auch die Haltung des Erasmus, der sich gegen rechts wendet, ist ganz geeignet, um derjenigen des nach links schauenden Aegidius zu entsprechen; und nur das Größenverhältniß stimmt nicht, indem das Bild in Hampton Court bedeutend kleiner ist. Dafür stimmt aber das Breitenmaß ziemlich mit dem Bilde des Aegidius in Antwerpen überein und auch das Höhenmaß des letztern ist nicht viel größer***). Beide Bilder darf man für alte Copien vom Doppelbilde des Quentin Massys halten. Von dessen Originalen ist aber nur das eine, der Aegidius, da. Die gemeinsame Herkunft dieses Werkes und des

*) Holbeins Geburtsjahr. Kritische Beleuchtung der von den neuesten Biographen Holbeins gewonnenen Resultate. Berlin 1867, S. 19 f. Den Aufsatz des Verfassers über Longford Castle kannte Herr Grimm nicht.

**) Mr. Wornum (S. 143) las HOR.., wofür Herr Grimm richtig, und auch in Uebereinstimmung mit meinen Notizen, MOR.. vermuthet. Das Bild herabzunehmen wurde nicht gestattet, außerdem ist es schmuzig und dunkel, so daß ich auf dem Blatt vor Erasmus keine Spur von einer Schrift sehen konnte.

***) Aegidius in Antwerpen (aus der van Eertborn'schen Sammlung): hoch 0,60; breit 0,47. Erasmus in Hampton Court (nach Mr. Wornum) hoch 19¼ Zoll, breit 17¼ Zoll (=0,43). Nach Obigem die Notiz über das Bild in Hampton Court, Band I. S. 273, zu berichtigen.

Erasmus von Holbein würde es wahrscheinlich machen, daß Morus in der That der Empfänger dieses neuen Porträts von seinem alten Freunde gewesen sei. Die völlige Gleichheit des Formats kann ein Zufall sein, vielleicht ist ihr erst später ein wenig nachgeholfen worden.

Das 1523 datirte Bild in Longford Castle ist also eines der beiden Bildnisse von Erasmus, welche 1524 nach England geschickt worden waren. Auch das zweite läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit feststellen. Es ist das kleine Bild im Louvre, das sich früher in England, in der Sammlung Karls I. befand und dessen Chiffre, C. R. unter der Krone, auf der Rückseite trägt. Ebenda ist ein Zettel mit der Schrift aufgeklebt: [T]his [portrait] of Erasmus was given to [the] prince by [Sir] Adam Newton [1]). Dies Bild nebst einer heiligen Familie von Tizian sandte Karl I. Ludwig XIII. als Gegengabe für Lionardo's Johannes [2]), der später seinen Rückweg nach Paris gefunden hat. Das Bildniß des Erasmus im Louvre stimmt ganz mit dem Baseler, das im ersten Bande beschrieben und abgebildet ist, überein, nur daß die Ausführung noch sorgfältiger, der Ton noch wärmer ist. Etwas Silberhaar kommt unter der Mütze zum Vorschein. Meisterhaft sind die kleinen Hände; den Hintergrund bildet ein dunkelgrüner Vorhang, mit hellgrünen Löwen und rothen und weißen Blumen geziert. Das Geschriebene läßt sich nicht entziffern. Es ist ein Bild, welches seinen Ehrenplatz im Salon Carré gewiß verdient.

Den Typus des Gemäldes zu Longford Castle finden wir in Vorstermans trefflichem Stich wieder [3]), dann auch auf den kleinen, mit einander sehr übereinstimmenden Bildnissen in Wien und Turin. Jenes bezeichneten wir im ersten Bande als alte Copie [4]); jedenfalls ist es eine gute und gleichzeitige; Otto Mündler war sogar geneigt, es als Original anzusehen, und wenn der Kopf auch trocken ist, so ist die Ausführung der Nebendinge vortrefflich. Das Turiner Exemplar kennen wir nur aus dem Stich Ferreri's im Gallerieswerke [5]). In diesen beiden Gemälden ruhen die Hände auf einem offenen Buche, nicht auf einem geschlossenen, wie in Longford. Auf Vorster-

---

[1]) Das in Klammern stehende ist Ergänzung.

[2]) Katalog des Louvre III. partie, Paris 1866, S. 110, 111 Nr. 208.

[3]) Auch ein Bild bei Mr. Howard, Greystoke Castle, Cumberland, soll hiermit übereinstimmen, wie Mr. Wornum, der es indessen nicht selbst gesehen, S. 141 angiebt.

[4]) So auch Waagen, die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. I. 177.

[5]) La Reale Galleria di Turino, illustrata da Roberto d'Azeglio, vol I. Turino 1836, Tav. VII.

man's Stich sieht man zwar etwas von den Händen, aber die Platte reicht nicht weit genug, um ein Buch zu zeigen. — Die als Seitenstücke gemalten Bildnisse von Froben und Erasmus in Hampton Court hält Waagen*) mit Recht für Copien. Erasmus zeigt wieder den Typus des Longford-Bildes. Wie dort ruhen seine Hände auf einem rothen Buche. Die architektonischen Gründe sind von Steenwyck, der mit seinem Namen und der Jahrzahl 1629 gezeichnet.

Welches Bild des Erasmus aber ist dasjenige, welches um diese Zeit, laut seinem Briefe an Pirkheimer, nach Frankreich ging? Wohin und an wen hat Holbein es gebracht? — Is me detulit pictum in Galliam — Herr Grimm**) macht aus Frankreich ohne Weiteres Paris und sagt: „Erlaubt wird es scheinen, das auf dem Louvre befindliche Porträt des Erasmus mit jenem dritten Bildnisse vom Jahre 1523—24 zu identificiren." Auf dies Bild, das, wie der Leser eben erfuhr, notorisch aus England stammt und auf Porträte Franz' I. von Frankreich, die unter dem Namen „Holbein" vorkommen, namentlich auf eins in der Sammlung der Königin von England, begründet Herr Grimm Holbeins Aufenthalt in Paris. Er tritt, ohne das Original zu kennen, für Holbeins Urheberschaft bei einem Bilde ein, das die Wissenschaft längst an die richtige Stelle gesetzt hat. „Waagen will dieses Porträt Holbein nicht zuertheilen. In England dagegen hält man an dieser Bezeichnung fest, und wie mir scheint mit vollem Rechte, denn wer außer Holbein sollte im Stande gewesen sein, diesen König mit solcher, ich möchte fast sagen, verrätherischen Treue abzuconterfeien?" — Dieselbe Wendung, mit welcher Herr Grimm die Welt schon um mehrere neue Raffael, Lionardo und Dürer zu bereichern gestrebt hat. — Sein „Wer außer . . .?" ist fast so bequem als das „Warum nicht", das ein Englischer Kunstforscher***) „a Novum Organum of tremendous power in speculation but of little use in reality" nennt. Wir können im Urtheil heut strenger sein, als Waagen es war, und, namentlich von äußerem historischen Material unterstützt, manche Bilder beseitigen,

---

*) Kunstwerke und Künstler in England S. 388. Treasures II. S. 363. Vgl. Band I. unseres Buches S. 261. — S. auch den Katalog Karls I., Beilage III.

**) Ueber Künstler und Kunstwerke. II. Heft VII u. VIII.

***) Chatto, Treatise on Wood-Engraving. S. 53.

welche der Deutsche Kenner noch dem Meister ließ, doch daß wir ein von Waagen beseitigtes Bild als Holbein wieder aufnehmen müßten, dafür ist uns auch nicht ein Beispiel erinnerlich. „In England hält man an der Bezeichnung fest" — was soll das heißen? Hat Herr Grimm besondere Nachrichten über das Urtheil Englischer Kenner? Doch nein — seine wissenschaftliche Autorität ist nur die Unterschrift der Photographie, die zu denjenigen nach Perlen der Manchester Ausstellung [1]) gehört. Das Gemälde befindet sich in Hampton Court; daß die dortige Gallerie nicht kritisch geordnet, gesichtet und katalogisirt ist, sondern daß hier noch die Benennungen bestehen, welche Waagen vor mehr als dreißig Jahren vorfand, weiß jeder, der einen Blick hineingeworfen. Auf Leih-Ausstellungen, wie die Manchester Exhibition, werden den Kunstwerken die Benennungen belassen, welchen die Eigenthümer ihnen geben. Dennoch war in diesem Falle die Sinnlosigkeit der Benennung so groß, daß selbst der Katalog angab, das Bild könne ein Clouet sein [2]). Von dem jüngsten und berühmtesten der drei Clouets, François Clouet, genannt Janet, rührt es freilich ebenso wenig her, doch ist es eine unzweifelhaft Französische Arbeit. Es ist eine ganz bekannte Sache, daß die Französischen Porträte aus der Zeit und in der Art des François Clouet wie seines Vaters in allen Ländern unter der Collectivbezeichnung „Holbein" vorkamen und zum Theil noch vorkommen; auch im Louvre ist ein Bild des Königs aus dieser Schule, das früher Holbein hieß [3]), und ein Französisches Reiterbild desselben in Florenz trägt noch diesen Namen. Herr Grimm muß nie des Grafen De Laborde ausgezeichnetes Buch „La Renaissance des arts à la cour de France" gesehen haben, der alle Unklarheit in diesem Punkte beseitigt hat und übrigens auch das Gemälde in Hampton Court erwähnt [4]).

Erasmus hatte in Paris viele Freunde und Correspondenten, doch keiner stand ihm eigentlich so nahe oder gewährte ihm soviel, daß die Sendung eines Bildes wahrscheinlich gewesen wäre. Auch schweigt der Briefwechsel über diesen Punkt vollkommen.

---

[1]) Photographs of the Gems of the Art Treasures Exhibition Manchester. 1857. London 1858. Nr. 69. (Vgl. R. Weigels Kunstlager-Katalog Nr. 21850 (Bd. V.).

[2]) Wie ich aus W. Bürger, Trésors d'art en Angleterre, 3. Edit., Paris 1865, S. 147, ersehe.

[3]) Katalog, École Française, Paris 1865, S. 68, Nr. 110, „École des Clouets".

[4]) Vol. I. S. 134. Anm.

Vielleicht läßt sich, da diese Quelle nichts sagt, der Sache von einer andern Seite auf die Spur kommen. Haben wir vielleicht außer den Porträten in Longford und im Louvre noch ein Bildniß des Erasmus das sicher in dieser Zeit entstanden ist? Gewiß, das Porträt in Basel, das mit dem Pariser Bilde völlig übereinstimmt und auf welchem das Blatt Papier vor dem Dargestellten die Worte zeigt [1]):

In Evangelium Marci paraphrasis per
D. Erasmum Roterodamum aucto ...
Cunctis mortalibus ins. (d. h. insitum est)

Die Paraphrase des Marcus-Evangeliums aber fällt in das Jahr 1523.

Das Gemälde stammt aus der Amerbach'schen Sammlung. Möglich, daß es erst aus der Hinterlassenschaft des Erasmus an Bonifacius Amerbach gekommen [2]), möglich aber auch, und noch wahrscheinlicher, daß Erasmus es seinem theuren jungen Freunde, seinem „goldenen" Bonifacius, schon früher geschenkt. Wo aber war dieser, als das Bild entstand? — In Frankreich.

Im Mai 1522 ging er zu einem erneuerten Aufenthalt nach Avignon, um dort unter Alciat zu studiren, und kehrte erst im Mai 1524 wieder zurück. Ist es nicht in hohem Maße wahrscheinlich, daß Erasmus ihm während dieser langen Abwesenheit ein solches Liebeszeichen zusandte? Daß hierüber die Sammlung der Briefe nichts sagt, ist auch gar nicht zu verwundern, denn von der Correspondenz mit Bonifacius ist nur äußerst wenig abgedruckt [3]).

Das mit höchster Feinheit auf der Holztafel ausgeführte Bild wanderte also an einen Gönner nach England, das erste, nur als Studie nach dem Leben auf Papier gemalte Exemplar an den vertrautesten jungen Freund. Wir sagten oben [4]), daß, wenn Holbein nach Frankreich ging,

---

[1]) Die genaue Abschrift verdankt der Verf. Herrn His-Heusler. Selbst der Stich in Mechels Werk läßt diese Schrift mit wenigen Abweichungen erkennen.

[2]) Diese Vermuthung sprach der Verf. Bd. I. S. 265 aus.

[3]) Der Briefwechsel Amerbachs befindet sich handschriftlich auf der Baseler Bibliothek. Schon Hegner deutet an, daß vielleicht manches auf Holbein Bezügliche darin sei. Der Verfasser hat nicht übernommen, die große Reihe von Bänden durchzusehen, indem Herr Dr. Fechter in Basel und neuerdings Herr His-Heusler sich dieser Arbeit gewidmet. Beide Herren theilten uns mit, daß diese Correspondenz wenig auf Holbein oder auf Amerbachs künstlerische Interessen Bezügliche ergeben habe. Bei Holbeins Lebzeiten ist nie von ihm die Rede.

[4]) S. 57.

ihn kein Ort mehr zum Besuche auffordern konnte, als Lyon, das in so nahen Beziehungen mit Deutschland und der Schweiz stand und zu dem wir Holbein selbst später in einem geschäftlichen Verhältniß finden. Lyon aber liegt gerade auf der Straße von Basel nach Avignon, ungefähr mittweges.

Wann Holbein sich nach England aufmachte, sahen wir am Schluß des ersten Bandes. Ueber den Termin der Reise hat indeß Herr Grimm kürzlich eine andere Meinung aufgestellt*). Aus More's von Greenwich aus geschriebenem Briefe, dessen wahres Datum zu bestimmen ihm gelang, möchte er noch eine neue Folgerung ziehen. „Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam**).“ Hier, sagt Herr Grimm, werde Holbein bereits als anwesend in England genannt. Daß dies die Antwort auf eine Mittheilung über die erst beabsichtigte Reise des Malers sei, von dem Erasmus eben zwei Arbeiten hinübergesandt, findet Herr Grimm nicht möglich; das ginge, wenn es „sperat“ hieße, aber „sperarat“ lasse gar keine andere Deutung als die seinige zu.

Die bekannten Regeln des Lateinischen Briefstiles erklären das in anderer Weise. Diesen zufolge pflegt das Perfectum angewendet zu werden, wo wir das Präsens gebrauchen. In der Antwort auf die Sendung der Porträte von Massys' Hand — um ein Beispiel anzuführen — meldet More dem Aegidius „Scripsi literas Erasmo“; dies übersetzen wir „ich schreibe“; die Einlage an Erasmus ist sogar erst um einen Tag später datirt. In der Unterschrift der beigegebenen Verse spricht More sodann von der Tafel in qua Erasmus et Petrus Aegidius simul e r a n t expressi .... sic ut .... picti libri titulos p r a e f e r r e n t suos .... u. s. w.; zu Deutsch heißt das aber: dargestellt s i n d, mit darauf folgendem Präsens: „ihre Titel zeigen“. Bei Uebersendung des Bildes schrieb Erasmus also an More von dem Maler, der nach England zu gehen dachte: speravit, se Angliam fertilem reperturum, während er Deutsch gesagt hätte: er

*) Ueber Künstler und Kunstwerke, II. Heft VII, VIII.

**) Vgl. Bd. I. S. 349.

hofft. Auf dieses nun auch schon vergangene Perfectum sich zurückbeziehend, wendet More ganz folgerichtig das Plusquamperfectum an; Deutsch dagegen muß man die Stelle übersetzen: Dein Maler, theuerster Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler, dennoch fürchte ich, wird er England nicht so fruchtreich und gewinnbringend finden, als er hoffte; daß es aber für ihn nicht ganz unfruchtbar sei, dafür will ich mein Möglichstes thun."

Wie stehen also die Sachen? — Dieser Brief kann in dem fraglichen Punkte nicht entscheiden. Er läßt, nach seinem Wortlaut, ebenso leicht die Deutung zu, Holbein sei schon in England, als die Auffassung, er wolle erst kommen und habe sich vorläufig durch die beiden Bilder bekannt gemacht. Da uns die zwei Briefe des Erasmus fehlen, welche More, wie er sagt, mit diesem Schreiben beantwortet, ist hier keine Entscheidung möglich. Wir müssen uns nach andern Indicien umsehen.

Der Ansicht des Herrn Grimm widerspricht nun aber zweierlei:

Erstens der Empfehlungsbrief an Petrus Aegidius, der vom Maler sagt, er sei auf dem Wege nach England, um etwas zu verdienen. Dieser ist vom 29. August 1526 datirt.

Zweitens der Umstand, daß vor 1527 von Holbein keine Spur in England zu finden ist, daß wir dagegen, obwohl Holbein nicht häufig seine Arbeiten datirte, mehrere mit dem Jahr 1527 bezeichnete Porträte seiner Hand in England besitzen, und zwar von solchen Persönlichkeiten, die er zuerst gemalt haben muß, wenn Erasmus ihn empfahl und More, wie er in jenem Briefe verspricht, sich seiner annahm, nämlich die Bildnisse von More selbst, von Warham und Sir Henry Guildford.

Daß Herrn Herman Grimm nicht das Material zu Gebote stand, um über den zweiten Punkt orientirt zu sein, ist uns begreiflich. Minder erklärlich aber ist die Art, in welcher er mit dem ersten Punkte fertig wird. Da es ihm in einem andern Falle gelungen war, einem unrichtig datirten Briefe die rechte Stelle anzuweisen, ficht er auch das Datum dieses Schreibens an. Im Briefe kommt die Stelle vor: „De Hieronymi libris concinnandis ex Archiepiscopo Cantuariensi transmittendis, opinor tibi fuisse curae." „Die Bücher des Hieronymus einbinden und dem Erzbischof von Canterbury hinübersenden zu lassen, dafür warst du wohl so freundlich zu sorgen." Nicht 1526, sondern schon 1524, meint Herr Grimm, sei der Brief geschrieben. „Erasmus' Erwähnung der von ihm edirten Briefe des Hieronymus macht die Correktur hier am anschaulichsten möglich. Am 4. September 1524 nämlich schreibt er dem Erzbischof von

Canterbury, er hoffe, das übersandte Porträt sei richtig angelangt .... dann aber: er habe den Hieronymus jetzt erst senden können, da man des zu frischen Druckes wegen mit dem Einbinden habe warten müssen. Dieser Brief ist richtig datirt (die drei ersten Bände der dem Erzbischof zugeeigneten Briefe des Hieronymus waren im August 1524 herausgekommen), der an Aegidius folglich nach ihm umzudatiren. Setzen wir aber 24 hier statt 26, so stimmt alles auf's vortrefflichste."

Gewiß — bis auf die etwas gar zu kühne Wendung des Herrn Grimm libri Hieronymi, Bücher, mit „Briefe" zu übersetzen. Die Herausgabe der Briefe des Hieronymus war allerdings 1524 beendigt, der Schlußband von seinen gesammelten Werken aber, zu welchen die Briefe nur die ersten drei Bände bilden, erschien 1526 [1]). Und in einem Briefe an den Erzbischof Warham vom 29. Mai 1527 schreibt Erasmus: „Ich habe kürzlich an dich geschrieben und dir den Hieronymus in vergoldetem Einbande geschickt; wenn dir die Bände überbracht worden sind, ist es mir sehr lieb" [2]). Außerdem ist in mehreren Briefen des Jahres 1526 von der Vollendung des ganzen Hieronymus die Rede [3]). Daß jemand, welcher den Briefwechsel des Erasmus so gut zu kennen scheint, wie Herr Grimm, diesen Mißgriff macht, ist schwer zu verstehen, um so mehr als er an eben dieser Stelle sich auf Panzer beruft, dessen Angaben ihn doch sofort hätten aufklären müssen.

Außerdem giebt es aber noch andere, ganz positive Beweise, daß dieser Brief an richtiger Stelle steht. Nicht das wollen wir anführen, daß Erasmus dem Petrus schreibt: „du bist nicht mehr gar weit vom vierzigsten Jahr" und dieser 1490 geboren sein soll, was einer früheren Datirung gleichfalls widerspricht; denn ob die Angabe des Geburtsjahres authentisch ist, wissen wir nicht [4]). Dagegen steht das Schreiben in nahem Zusammenhang mit einem andern Briefe an Aegidius vom 21. April desselben Jahres 1526, der ein paar Seiten vorher abgedruckt ist [5]). Dieser beginnt: „Johannes Frobenius hat mir von Seiten deines Bruders

---

[1]) Vgl. Panzer VI. S. 242 Nr. 525 und S. 253 Nr. 609.

[2]) S. 985. Scripsi nuper misique Hieronymum inauratum, quae volumina si perlata sunt, vehementer gaudeo.

[3]) S. 924 (vom 2. April) S. 931 (vom 30. April).

[4]) Wir finden sie in der Nouvelle Biographie Universelle; die Quellen sind uns unbekannt.

[5]) S. 929.

400 Goldkronen ausgezahlt; den Rest noch nicht*). Im Brief vom 29. August aber sagt Erasmus, daß er von Peters Bruder nebst einigen andern Sachen auch das, was von ihrer kleinen Rechnung noch übrig geblieben**), jetzt erwarte.

Den Inhalt dieser beiden Briefe zu prüfen, ist aber auch noch in anderer Beziehung interessant. Die Art, wie Erasmus am 29. August von dem Künstler spricht, klingt seltsam vornehm und reservirt. Er nennt seinen Namen gar nicht; „der Ueberbringer ist derjenige, welcher mich gemalt hat. Durch seine Empfehlung will ich dir nicht weiter beschwerlich fallen, obgleich er ein ausgezeichneter Künstler ist. Wenn er den Quentin zu besuchen wünscht, und du selbst nicht Zeit hast, den Mann hinzuführen, bist du wohl so gut, ihm durch deinen Famulus das Haus zeigen zu lassen." Sah Erasmus wirklich den Künstler als so tief unter sich stehend an, daß er ihn nur in höchst zurückhaltender Weise empfehlen zu können glaubt, beinahe um Entschuldigung bittet, daß er es thut? Aber im Briefe vom 21. April erfahren wir, daß gerade eine kleine Verstimmung zwischen Erasmus und Aegidius bestand; dieser fühlte sich gekränkt, daß der Freund seine Geldangelegenheiten ihm aus den Händen nehmen wollte; und das Schreiben vom August sagt uns, daß Aegidius kurz zuvor seine Gattin verloren hatte. Das sind ganz andere Gründe für die Umschweife, die Erasmus jetzt bei der Einführung des Malers macht. „Durch ihn", heißt es später, „kannst du schreiben was du willst." Nur zu oft beklagt sich Erasmus über die Unzuverlässigkeit der Personen, durch die er seine Briefe zu senden genöthigt ist, und ermahnt die Freunde zur Vorsicht in dieser Beziehung. Holbein dagegen — sehen wir hier — ist ein Mann, auf den man Vertrauen setzen darf.

Aber kehren wir jetzt zurück von den Abschweifungen auf ein Gebiet welches wir eigentlich schon im ersten Band verlassen hatten.

---

*) „praeterea nihil". **) „id quod supererat ratiunculae".

VI.

Erste Reise nach England. — Das Wandern im 16. Jahrhundert. — Holbeins Weg. — Ueberfahrt und Ankunft in London zu damaliger Zeit. — Der Eindruck der Stadt und des Landes auf Deutsche Reisende des 16. Jahrhunderts. — London und Westminster. — Hampton Court. — Charakter und Sitten der Engländer. — Heinrich VIII. und Cardinal Wolsey. — Prachtliebe und Sinn für Kunst und Wissenschaft in den höchsten Kreisen. — Einheimische und fremde Künstler in England zu Holbeins Zeit. — Die sogenannten und die echten Werke des Meisters in England. — Die Windsor-Sammlung von Handzeichnungen.

Leben wir auch jetzt in einer Zeit, in der eine große Zahl ja ganze Klassen von Menschen sich in fortwährender Bewegung befinden und man die entlegensten Punkte leicht und mit Schnelligkeit erreicht, so stehen doch das 15. und 16. Jahrhundert, was das Reisen betrifft, dem unsrigen nicht in solchem Grade nach, als wir uns vorzustellen pflegen. Trotz der schlechten Verkehrsmittel und der noch schlechteren Straßen und Herbergen, trotz der Gefahren des Weges herrschte damals eine Wanderlust, von der wir uns kaum einen Begriff machen, und welche durch alle Klassen und Stände ging. In Deutschland waren die Straßen am unsichersten; nirgend gab es so viel Wegelagerer und Räubergesindel wie hier, die schlimmsten darunter natürlich die Herrn vom Adel, die sich wohl freuten, wenn sie einen gemeinen Dieb zum Galgen führen sahen, aber nur, weil er ihnen das Geschäft verdarb*). Kaum besser als der Straßenraub war der Unfug der Zölle, die jedes Reichsstädtchen, jeder kleine Landesherr erhob. Welches Bild gibt uns davon

*) Ein Geschichtchen der Art in „Schimpff und Ernst“. Bern, Apiarius.

Albrecht Dürers Tagebuch seiner Reise nach den Niederlanden! und er kam durch bischöfliche Geleitsbriefe, die er erlangt hatte, doch noch ziemlich glimpflich durch. Trotzdem war der Trieb des Wanderns nirgend so lebhaft und heimisch als in Deutschland. Der Pilger zog nach den Gnadenörtern und scheute den Weg über See und Gebirge nicht, der Ritter ritt auf Abenteuer und Hofesdienst aus, der Landsknecht suchte nach Sold und die fahrende Dirne nach Landsknechten. Der Kaufmann reiste in seinen Geschäften; an allen wichtigen Plätzen Europas hatten die großen Deutschen Handlungshäuser ihre Faktoreien, und nach den fernsten Küsten rüsteten sie ihre Schiffe aus. Um zu predigen und um zu betteln zogen die Mönche von Ort zu Ort, ebenfalls durch Betteln und gelegentlich durch Stehlen halfen sich die fahrenden Schüler weiter, von deren Treiben uns Platters Jugendgeschichte eine so kostbare Schilderung giebt. Vor allem aber war das Wandern bei den Handwerkern und Künstlern in Gebrauch, die nicht blos durch Fechten, sondern auch durch ihrer Hände Werk überall ihrem Zehrpfennig aufhelfen konnten. Wer es danach hatte, reiste zu Pferd; auf diese Weise wurden die Reisenden durch die Post befördert, welche Franz von Taxis damals in Deutschland einzurichten begann. Wem das zu theuer war, der zog seine Straße zu Fuß. Dürer, dem Pirkheimer 100 Gulden dazu borgte, konnte nach Venedig reiten; in so glücklicher Lage war Holbein sicherlich nicht. Er mag seinen Weg etwa gemacht haben, wie die Famuli des Erasmus, von denen gewöhnlich einer als Briefbote unterwegs war. Denen gab er selbst das Nothwendigste für die Zehrung mit, und es ward dann darauf gerechnet, daß diejenigen, welchen sie etwas zu überbringen hatten, sich ihrer fernerhin annahmen und ihnen durch kleine Spenden weiterhalfen. Ein höchst interessanter Brief des Erasmus an einen Famulus, welchen er nach England abgeschickt hatte und dem er dann noch einige Lehren auf den Weg nachsendet, ist uns bewahrt*). „Schade, daß man nicht in die Zukunft blicken kann —“ so ungefähr fängt der Brief an; „wärest du zwei Tage später aufgebrochen, so hättest du einen Reisegefährten gehabt, welcher dir den Weg zu Fuß so behaglich gemacht hätte, als ob du im Wagen führest, denn er steckt ganz voll heiterer Geschichten“. Erasmus läßt dann fallen, daß der Weg durch unsichere Gegenden führe, er ermahnt den Famulus, das Meer bei Calais nicht gar zu sehr zu scheuen. Wir hören zugleich, daß die Schiffsleute, mit welchen man da zu thun hat, gar

*) S. 983, an Nicolaus Cannius, vom 29. Mai 1527.

nicht sanfter sind, als das Meer selbst; und daß die Ueberfahrt nicht nur beschwerlich, sondern auch kostbar ist, geht aus andern Briefen des Erasmus hervor. Holbein ging nun zwar nicht den geraden Weg, sondern über Antwerpen und hielt sich dort möglicherweise eine Weile auf, um etwas zu verdienen, doch wird auch er wieder, dem allgemeinen Gebrauche folgend, nach Calais gewandert sein. Von hier nach Dover konnte man bei günstigem Winde in fünf bis sechs Stunden gelangen*); auch das war übrigens lange genug, um alle Qualen der Seekrankheit zu erfahren. Vor dieser hatten die Reisenden damaliger Zeit besonders Angst. Manche Klage darüber finden wir in den Briefen von Erasmus, und schon im Commentar von der Reise des Böhmischen Barons von Rozmital, der England im Jahr 1466 besuchte, merkt der Verfasser, Einer aus dem Gefolge, an: „Meinem herrn und andern gesellen that das mer so we, daß sie auf dem schiff lagen, als wären si tot“ **). Eine derartige Episode hat ja Holbein selbst auf der schönen Zeichnung des Seeschiffes angebracht, von der wir am Schluß des ersten Bandes ***) sprachen.

Aber mit der Ankunft in Dover waren noch nicht alle Gefahren überwunden; jetzt ging die Reise zu Pferde weiter; für den, welcher das Reiten nicht gewohnt war, eine bedenkliche Sache. „Doch sei getrost“ ruft Erasmus dem Famulus zu „die Pferde sind klug, kennen ihren Weg und brauchen keinen Sporn; laß ihnen nur den Zügel schießen, sie hören nicht auf zu

*) Nach Hentzner, der England im Jahre 1598 besuchte. Mitgetheilt in W. B. Rye's trefflichem Buch: „England as seen by Foreigners. London 1865, dem unsere Darstellung im Folgenden viel verdankt. So auch den Nachweis mancher Deutschen Reisebeschreibungen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, deren Originale wir benutzt und oft nach dem Wortlaut angeführt haben, wie die „Badenfahrt“ des Herzogs Friedrich von Württemberg (1592), und Joh. Wilh. Neymayr's Beschreibung der Reise des Herzogs Johann Ernst zu Sachsen, Jülich, Cleve, Berg. — Notizen zu einer Beschreibung Londons in Holbeins Zeit giebt die Flugschrift „Ein glaubwirdige anzaygung des tods, Herrn Thome Mori, vnd andrer treffenlicher männer inn Engelland, geschehen im jar M.D.xxx.v. Ueber Englische Sitten u. dgl. Vieles in Briefen des Erasmus, in der Utopia des Thomas Morus, und in S. Münsters Cosmographey. Interessante Beschreibung Londons aus späterer Zeit, ebenfalls vom Deutschen Standpunkt: „Geschicht- und Land-Beschreibung deß Königreichs Groß Britannien etc. Frankfurt am Mayn. In Verlegung Wilhelm Serlins. Ueber die Verbindung zwischen England und Deutschland, außer Rye: Karl Elze, die Englische Sprache und Literatur in Deutschland, Dresden 1864. Desselben Englisch geschriebene Einleitung zur Herausgabe von G. Chapman's „Tragedy of Alphonsus Emperor of Germany“, Leipzig, Brockhaus 1867. (Besprechung davon Weser-Zeitung, 8. Juni). Froude's „History of England from the fall of Wolsey“, namentlich vol. I. — Maitland „History of London and Westminster.“ 2 vol. fol.

) Rye S. 181. *) S. 354.

laufen, bis sie dich wie ein Stück Gepäck nach dem Bestimmungsort getragen haben. Auch spätere Reiseberichte sprechen vom unbequemen Fortkommen auf diesen Postpferden, auf deren kleinen Sätteln wohlbeleibte Personen kaum sitzen können, die aber dafür merkwürdig schnell traben. Canterbury und Rochester gehörten zu den Stationen; da konnte der Maler zwei von den vorzüglichsten Gönnern des Erasmus, Warham — falls dieser nicht im erzbischöflichen Palaste Lambeth House bei London weilte — und den Bischof Fisher, besuchen. Nur bis Gravesend an der Themse-Mündung pflegte man zu reiten, da fand sich jederzeit Gelegenheit, die Fahrt nach London auf dem Wasser in Passagierbooten zurückzulegen. Es mußte für den Deutschen Fremdling eine interessante Fahrt sein, zwischen den freundlichen, grünen Ufern, „da nichts als Ackerbau und Wiesenwachs", auf dem breiten Strom, den Seeschiffe aller Nationen belebten und auf welchem zahllose Schwäne das besondere Ergötzen der Ankommenden bildeten. Im weiteren Verlauf der Fahrt zeigte sich linker Hand, am Fuße grüner Hügel, das schöne Königliche Lustschloß Greenwich, wo der Hof besonders häufig weilte.

Hier beginnt heute bereits die ungeheuere Stadt; damals waren noch mehrere Meilen zurückzulegen, bis man ihrer ersten Häuser ansichtig ward, und die Reise, die von Dover aus anderthalb Tage in Anspruch nahm, ihr Ziel erreicht hatte. Den äußersten Punkt von London im Osten bildete das „sehr wohlbewahrt und fest Schloß, das der gemeine Mann „The Tower", den Thurm, nennt, darin die Könige öfters Hof halten, und man die großen und mächtigen Herrn, die sich an Königlicher Majestät vergriffen und verschuldigt haben, behält". Hier hatte man London-Bridge vor sich, damals die einzige Brücke über den Fluß, lang und schön, von Stein gebaut, auf zwanzig Bögen ruhend, auf beiden Seiten mit Häuserreihen besetzt, in denen Kaufleute ihre Buden haben, und die nur eine schmale Durchfahrt zwischen sich frei lassen. „Und ist so weit, so stark, groß und hochgepflastert, daß die darüber Reisenden keinen Unterschied unter einer Gasse und dieser Brücke merken können." In der Mitte der Brücke aber bot sich ein minder erfreuliches Schauspiel. Da sah man auf einem Thurme die Häupter hingerichteter Personen stecken, durchschnittlich zwischen dreißig und vierzig, und meist von Leuten höchsten Ranges. Damals, erzählt ein Französischer Reisender*), gab es in diesem Lande kaum einen

*) Estienne Perlier (1558), Rye S. 192.

Edelmann, von dessen Verwandten nicht etliche enthauptet worden wären. — Rechter Hand vom Ankommenden, auf dem linken Ufer des Flusses, dehnte nun die Stadt sich aus, welche noch nicht den Umfang der jetzigen City einnahm, wenngleich sich namentlich gegen Westen einige Vorstadt-Straßen anschlossen, von welchen gerade unter Heinrich VIII. mehrere der wichtigsten, zum Beispiel Holbourn Bridge, zuerst gepflastert wurden. Hauptsächlich zog die Stadt sich am Ufer des Flusses, der starke Krümmungen macht, entlang, ohne große Tiefe, sondern „der Brayte nach gebawen"; es bedünke einen, so sagt ein Deutscher Bericht aus Holbeins Zeit*), sie wolle der Länge nach kein Ende haben, daher auch etliche meinen, sie heiße eigentlich nicht Londinum, sondern Longinum, der Länge nach zu rechnen.

Dicht hinter London Bridge zeigte sich ein Platz, an welchem der Handelsverkehr besonders lebhaft war und der dem Deutschen Besucher vor Allem bekannt sein mußte, der Stahlhof (Steelyard), das Grundstück der Deutschen Hansa. Er führte diesen Namen, weil hier vorzugsweise große Eisenvorräthe zu lagern pflegten, und war ein großer offener Landungsplatz mit einem Krahn und zahlreichen Häusern, deren letzter Rest erst im Jahre 1863 verschwunden ist. Jetzt steht eine colossale Eisenbahnstation auf derselben Stelle. Die Handelsverbindung zwischen Deutschland und England geht in die früheste Zeit des Mittelalters zurück**). Seit 1260 hatte sodann sich die Hansa in London festgesetzt und in den folgenden Jahrhunderten auch in England zur ersten Handelsmacht emporgeschwungen, von den Königen mit den mannigfaltigsten Privilegien bedacht. Aus elf Englischen und drei Irischen Häfen war ihren Kaufleuten die Ausfuhr gestattet. Hauptsächlich trieben diese die Ausfuhr von Schafwolle und Rindshäuten. Auch den großartigen Bergwerksunternehmungen in England standen sie in dieser Zeit nahe und zogen Bergleute aus der Heimat hieher. In der Bevölkerung Londons machten die Deutschen eine große Zahl aus, namentlich im Handwerkerstande, und ganz besonders waren sie in einer der wichtigsten Innungen, derjenigen der Goldschmiede, vertreten. Vom Innern der Stadt selbst melden uns damalige Besucher, sie sei ziemlich gebaut, habe aber meistens sehr enge, finstere Gassen, bevorab

*) Ein glaubwirdige anzaygung ꝛc. Vgl. oben S. 153.

**) Lappenberg, Geschichte des Hansischen Stahlhofes in London. — Pauli, Bilder aus Alt-England.

gegen den Fluß; doch sind die Straßen sonst hübsch und sauber, die schönste und reichste aber ist Cheapside, die Goldschmieds-Gasse bei St. Paul, da viele Goldschmiede nahe aneinander wohnen und an ihren Buden täglich einen großen Vorrath von silbernen und übergüldeten Trinkgeschirren und anderen Gefäßen, wie auch viele güldene und silberne Münzsorten heraussetzen. Von steinernen Gebäuden sieht man wenig. Die Bürgerhäuser sind fast ausschließlich von Holz, „von außen zwar schlecht anzusehen, sollen aber inwendig meistentheils gar zierlich und wohlgebauet sein" — ein Verhältniß zwischen der äußeren und der inneren Erscheinung, welches dem heutigen London im Ganzen geblieben ist. Der ganze Charakter Londons zeigt, daß es „eine große, fürtreffliche und gewaltige Gewerbstatt" ist. Ihre Einwohner, zum größten Theil, „bemühen sich mit Kaufmannschätzen, kaufen, verkaufen, und handeln bald in alle Ecken der Welt, alldieweil ihnen das Wasser hiezu gar tauglich und bequem, angesehen, daß die Schiffe aus Frankreich, Niederland und Schweden, Dänemark, Hamburg und andern Königreichen bald in die Stadt fahren, allda Waaren anbringen und wieder im Gegenwechsel andere laden und verführen*)." Neben dem Großhandel macht sich auch der Kleinhandel bemerklich. Dem Fremden fällt es namentlich in die Augen, daß man in unterschiedenen Gassen täglich allerlei Victualien verkaufe, an denen allenthalben ein großer Ueberfluß sei. Auch erkennt der Besucher sofort, daß London eine sehr volkreiche Stadt ist; es könne einer schier auf den Gassen nicht gehen vor dem Gedränge**).

Ziemlich den Endpunkt der Stadt im Westen bildete die St. Pauls-Kathedrale, ein gothischer Bau mit Unterkirche, „an dem sonsten nichts Sonderliches zu sehen". Ueber der Kreuzung wuchs ein starker, unvollendeter Thurm empor. Ganz in der Nähe war schon die Stadtmauer; außerhalb derselben, etwas weiter nördlich, lag das Smithfield, der Schauplatz für die Jahrmärkte wie für die Ketzerverbrennungen. Der Strand, jetzt die Hauptverkehrsader von der City nach dem Westend, war hie und da mit Häusern besetzt, deren Gärten bis zum Fluß reichten, und führte zu der völlig getrennten Stadt Westminster, welche ebenso den Charakter der Residenzstadt wie London den der Handelsstadt trug. Da lag die berühmte Benedictiner-Abtei mit der herrlichen, gothischen Kirche, die vor

---

*) Reise des Herzogs Joh. Ernst zu Sachsen u. s. w.

**) Badenfahrt.

kurzer Zeit durch die Kapelle Heinrichs VII. vergrößert worden war, dieses Prachtstück des zierlichen, spätgothischen Stils, das schon Leland, der Antiquar Heinrichs VIII., das Wunder der Welt nannte. „Gleich an dem selbigen Kloster", so lassen wir einen gleichzeitigen Berichterstatter fortfahren, „ist ein königlicher Palast alten Gebäus, darin die Könige jetzt zumal nicht oft Hof halten. An demselbigen Palast ist ein sehr weit Haus, darin gar keine Pfeiler stehen; das ist das Richthaus." — Westminsterhall, der Schauplatz aller großen Staatsactionen und öffentlichen Gerichtsverhandlungen, mit der weitgespannten Holzconstruction seines Daches, pflegte die Fremden besonders in Erstaunen zu setzen. Auf dem Wege dazu lag York House die stattliche Wohnung des Erzbischofs von York, Cardinal Wolsey, welche später an die Krone fiel und noch unter König Heinrich VIII. unter dem Namen Whitehall der Hauptsitz höfischer Pracht in England wurde. Der König baute später zwei prachtvolle Thore an der von London nach Westminster führenden Kingstreet, vervollständigte die ganze Anlage, legte Alleen für Kegelspiel und Plätze für Hahnenkämpfe an, und errichtete auch nicht weit davon das Lustschloß St. James Palace in schlichter Ziegelarchitektur, innen aber glänzend eingerichtet, und mit anmuthiger Aussicht auf Westminster, von welchem der Park es trennte. Der Charakter der Themse bei Westminster und Yorkhouse, welche beide an den Fluß stießen, war ganz anders als stromabwärts bei London selbst. Hier sah man nicht mehr Seeschiffe und lebhaften Handelsverkehr, sondern an den Landungsplätzen lagen reichgeschmückte königliche Barken, welche den Verkehr mit Greenwich oder mit den stromaufwärts gelegenen Schlössern Richmond, Hampton Court und Windsor zu Wasser vermittelten.

Hampton Court, etwa eine halbe Tagereise von Yorkhouse, war gerade im Bau begriffen. Cardinal Wolsey, der regierende Minister, hatte, da er auf dem Gipfel seiner Macht stand, diesen wahrhaft fürstlichen Bau begonnen. Es was ein recht bezeichnendes Beispiel für die Anlage prächtiger adliger Sitze im spätgothischen Stil, der im Englischen Privatbau sich in einer ganz originellen Weise entwickelt hatte. Außen war das Schloß in Backsteinen durchgeführt, innen zeigte es die schönsten Gemächer, darunter namentlich die großartige Hall, einen der edelsten Festsäle des Landes, mit der reizvollen Holzconstruction des Daches, dem anmuthigen Erkerfenster für den Credenztisch und dem Juwelenglanz der durch die farbigen Scheiben fiel. Schon begann sich am Hofe der Neid zu regen, daß der Cardinal sich ein Haus gründe, welches alle Königspaläste in

England überträfe, so daß sich Wolsey veranlaßt fühlte, gerade im Jahre 1526*) den noch unvollendeten Bau Heinrich VIII. zum Geschenk zu machen, als wäre es von vornherein seine Absicht gewesen, nicht für sich, sondern für seinen mächtigen Monarchen einen würdigen Sitz zu gründen.

Dennoch war Hampton Court noch im Winter von 1527 zu 1528 der Schauplatz großartiger Feste, welche Cardinal Wolsey den Französischen Gesandten gab, und deren Schilderung**) uns ein volles Bild von dem bunten und glänzenden Treiben in den vornehmen Kreisen des Landes gewährt. Seidene Betten waren für die Gesandten hergerichtet und 280 Gäste schliefen im Hause. Die Köche arbeiteten Tag und Nacht, um Leckerbissen herzustellen. Der Tag war mit Jagden in den nahen Forsten hingegangen, Abends öffneten sich die prächtigen Räume, auf das reichste decorirt. Sie waren strahlend erleuchtet und in den Kaminen brannten Feuer von Kohlen und Holz. Teppiche aus Flandern bedeckten die Wände. Im Vorzimmer standen ringsum köstlich besetzte Tafeln und ein Credenztisch mit Silbergeschirr; im Empfangszimmer aber war ein Tisch so lang wie der Raum selbst aufgestellt, mit Goldgeschirren in sechs Reihen übereinander. Im ersten Zimmer warteten hochgewachsene Trabanten, hier dagegen Edelleute auf. Trompeten bliesen zum Nachtessen, und während des Schmausens ertönte so herrliche Musik, daß die Gesandten sich in ein himmlisches Paradies entrückt glaubten. Erst während des zweiten Ganges erscheint der Cardinal, gestiefelt und gespornt; Alles steht auf bei seinem Nahen. Er bittet die Gäste Platz zu behalten und setzt sich, ohne Umstände, nicht unter den Baldachin des high table, sondern, wie er ist, mitten unter sie. Dann läßt er einen großen goldenen Humpen bringen, mit gewürztem Wein gefüllt, ergreift ihn, bedeckt sein Haupt und ruft: „Ich trinke auf das Wohl des Königs, meines erhabenen Herrn, und zweitens auf das Wohl des Königs, Eures Herrn und Meisters"! Dann that er einen guten Zug, und hierauf machte der Becher an allen Tafeln so lustig die Runde, daß man gar manchen Franzosen in sein Bett tragen mußte. Der Cardinal aber war unterdessen in seine Privatgemächer gegangen, ließ sich die Stiefeln ausziehen, speiste allein und kurz auf seinem Zimmer und mischte sich danach wieder leutselig unter die Gesellschaft. — Wenige Tage später fand ein anderes Fest beim Könige zu Greenwich statt, welches

*) Stow, The Annales of England till 1592. S. 884.

**) Stow, p. 905.

das vorige noch an Glanz übertraf. Da gab es ein Banket unter einem Zeltdach, Turniere zu Fuß und zu Roß, ein Schauspiel in Lateinischer Sprache mit kostbaren Costümen, und Tanz mit den schönen Damen des Hofes. Herrlich geschmückt, maskirt oder unmaskirt, erschienen diese und redeten zum Theil die Französischen Gesandten zu großer Ueberraschung in ihrer Muttersprache an.

Die Deutschen Berichte, welche uns von der äußeren Erscheinung des Landes und der Stadt London Kunde geben, unterlassen es auch nicht, das Wesen und den Charakter des Volks von ihrem Standpunkt aus zu schildern. „Die Einwohner haben stutzige Köpf'," heißt es kurz und bündig in Münsters „Cosmographey", und damit stimmen auch alle anderen Schilderungen. Vom übrigen Europa abgeschlossen, haben sie ihr eigenes Wesen scharf ausgebildet, halten starr daran fest und wissen sich wenig in Art und Brauch anderer Nationen zu schicken. Sie gelten als „stolz und hochtrabend", und weil der größte Theil, namentlich was Handwerksleute sind, wenig in andere Länder kommen, halten sie wenig auf andere Nationen und verspotten und verlachen dieselben sogar. Dabei darf man sich ja nicht widersetzen, sonst läuft das junge Gesinde auf den Gassen in großer Anzahl zusammen und schlägt ohne Ansehen der Person unbarmherzig darauf los. Sehen sie aber einen Fremden, dessen Wesen und Auftreten ihnen gefällt, so haben sie kein anderes Wort dies auszudrücken als: „Es ist jammerschade, daß er kein Engländer ist." — Dennoch schreibt Erasmus seinem Famulus, mit dem Volke werde er schon fertig werden, wenn er nur frei die Rechte reiche, offen und unbefangen mit den Leuten verkehre. Nur solle er sich in Acht nehmen, irgend etwas zu verachten oder hart zu beurtheilen, was dem Lande eigenthümlich ist. Denn die Vaterlandsliebe der Leute sei ganz erstaunlich und allerdings nicht ohne Grund, denn sie haben ein herrliches Land.

Uebrigens kommen die Engländer noch ziemlich gut fort im Urtheil, das auch die strengsten Deutschen Kritiker über sie fällen, im Verhältniß zu der Meinung, welche die Franzosen von ihnen zu haben pflegen. Schon Froissart, der zu Richards II. Zeit drüben war, nennt die Engländer, und unter ihnen namentlich die Londoner, das gefährlichste und unvernünftigste Volk von der Welt, übermäßig von sich eingenommen, alle

Fremden hassend, langweilig und trübselig — moult tristes — selbst unter den rauschenden Vergnügungen*). Spätere Französische Besucher schelten sie auch große Trunkenbolde, während die Deutschen gar nicht dieser Meinung sind; sie waren eben selbst gewohnt, beim Zechen des Guten noch mehr zu thun. Und wenn auch England keinen eigenen Weinwachs hatte, so fehlte es dafür am heimischen Rheinwein nicht. Auch das Bier fanden die Deutschen herrlich, das an Farbe einem alten Elsässer Wein gleiche und bei den Wohlhabenden aus silbernen, bei den geringeren Leuten aus zinnernen Krügen getrunken werde. Eher meinen sie, daß die Engländer stark essen, aber sie speisen doch weit vernünftiger als die Franzosen, weniger Brod und mehr Fleisch, das sie ganz vortrefflich zu bereiten verstehen. Eins setzt den Fremden unter den häuslichen Einrichtungen und Gewohnheiten des Landes vor Allem in Erstaunen, „der Brauch bei ihnen, daß man mit Steinen kocht und Feuer macht" **). Im Ganzen kam der Deutsche erträglich mit den Engländern aus und fand sich sogar in ihre Sprache hinein, die namentlich unter den Kaufleuten des Stahlhofes gepflegt wurde, und in der That dem Niederdeutschen ziemlich nahe stand. Hören wir doch sogar damals berichten, die Englische Sprache sei gebrochen Deutsch.

Mögen nun die Ausländer sonst an England und den Engländern manches auszusetzen haben, in einem Punkte sind sie einstimmig im Lobe, nämlich was die Englischen Frauen betrifft. Diese preisen sie als überschwenglich schön, weiß, von hübscher Gestalt und „manierlich". Auch Erasmus, bei seinem ersten Besuch in England, im Jahr 1499, als er noch ein junger Mann war, weiß im Briefe an den Italienischen Dichter Faustus Andrelinus von den anmuthigen, holdseligen Schönen mit den Engels-Angesichtern zu erzählen***). Die Deutschen Besucher finden auch, daß die Weibsbilder viel mehr Freiheit haben, als etwa an anderen Orten, und sich auch dessen wohl zu gebrauchen wissen. Dazu lieben sie Pracht und Glanz in der Kleidung, obwohl das vielleicht oft zu weit gehe, dergestalt, daß Eine auf der Gasse oft Sammet trägt, die daheim kaum das trockene Brod hat. Ein Gebrauch im Verkehr mit den Englischen Frauen erregt aber namentlich die Aufmerksamkeit und den Gefallen der Fremden, die „nie genug gepriesene Sitte", wie Erasmus sagt, die Frauen bei jeder Begrüßung zu küssen. Wer als Gast oder in Geschäften in eines Bürgers Haus tritt und von Weib und Töchtern bewillkommnet wird, hat das Recht,

*) Rye, Einleitung. **) Cosmographey. ***) S. 56.

sie zu küssen, ja mehr als das, wenn er es unterläßt, wird er als ein unwissender und unerfahrener Mensch angesehen. „Wenn du irgend wohin kommst“, erzählt Erasmus*), „wirst du von Allen mit Küssen empfangen, wenn du gehst, mit Küssen entlassen; du kehrst wieder, und gleich giebt es wieder Küsse. Man besucht dich, und es werden Küsse gereicht, man verläßt dich, und es werden Küsse ausgetheilt, man begegnet sich und küßt im Ueberfluß. Kurz und gut, wo du gehst und stehst — Alles ist voll von Küssen“. — „Ihnen ist das Küssen, was das Handreichen bei anderen Nationen ist“ berichten die Fremden. Zu unserer Zeit, die im Küssen sparsamer geworden, hat sich in England wenigstens die Sitte des allgemeinen Handreichens und Handschüttelns, die anderswo nicht in dieser Weise gepflegt wird, erhalten. Diese größere Herzlichkeit im Verkehr mit den Frauen und Mädchen entspricht dem Charakter des Englischen Familienlebens und der Englischen Gastlichkeit und äußerte sich damals wie heute.

Sitten und Lebensweise in England hatten zu Anfang und Mitte des 16. Jahrhunderts überhaupt noch etwas Ursprüngliches im Verhältniß zu andern Völkern Europa's. Die Selbständigkeit und das Selbstgefühl der Engländer, ihr rauhes, stolzes, gegen Fremde abgeschlossenes Wesen werden noch durch ihre kriegerische Erziehung geschärft. Durch das ganze Land geht eine militärische Organisation. Jedermann ist Soldat und weiß im Felde seinen Mann zu stehen. Der kriegerische Ruf der Nation war außerordentlich; kleine Scharen pflegten überlegenen Heeren Stand zu halten. Welche Thaten hatten sie in den von Geschlecht zu Geschlecht vererbten Kriegen gegen Frankreich gethan; welches Blut aber war auch im eigenen Lande geflossen!

Ihr reiches Land und das Meer, das ihre Küsten umspült, vermochte sie durch Ackerbau, Weide, Fischfang bequem zu nähren, so daß keine übermäßige Anstrengung der Einwohner erfordert ward. Während wir jetzt die Engländer vorzugsweise als das Volk der Arbeit und Zeitverwerthung anzusehen gewohnt sind, galten sie damals für minder fleißig und betriebsam als die Franzosen und Niederländer. Ueber ihre Trägheit hält sich auch Erasmus auf, als er hier einmal keinen Schreiber bekommen kann: „Solche Arbeitscheu ist bei den Engländern, solche Liebe zum bequemen Nichtsthun, daß kaum die Gewinnsucht sie aus diesem aufzurütteln vermag“ **). Sie

*) Ebenda. **) S. 148.

begnügten sich mit der einfachsten Thätigkeit; alle ungewohnte und angestrengtere Arbeit blieb damals gewöhnlich noch den Fremden überlassen. Fast ausschließlich in deren Hand ruhten noch die höheren Industriezweige sowie der Handel. Schon aber begann sich der Neid und die Eifersucht gegen die Ausländer zu regen; im Jahre 1517 waren hieraus bereits blutige Unruhen, „die bösen Maitage", entstanden, und gerade im Jahr 1526 gab es eine neue Verstimmung gegen die fremden Kaufleute, welche nur mit Mühe beschwichtigt werden konnte. Die Uebergangsepoche, aus welcher die Engländer selbst als handeltreibendes und industrielles Volk ersten Ranges hervorgingen, war bereits angebrochen.

Auch in anderer Weise zeigt sich dieser Uebergang. Engliche Schriftsteller, namentlich Thomas Morus in der Utopia, beklagen den Verfall der Sitten und den Luxus, der immer mehr überhand nimmt. Dieser scheint ihm die Hauptursache zu dem Diebswesen, welches damals trotz strenger und grausamer Strafen unvertilgbar ist, zu sein. Nicht nur die Diener des Adels, sondern auch die Handwerker und selbst die Landleute, mit einem Wort alle Stände und Klassen, machen einen maßlosen Aufwand in ihrer Tracht und äußeren Erscheinung, wie in ihrer Nahrung und Lebensweise. Die Wein- und Bierstuben, die Schenken und unsauberen Häuser, die Karten- und Würfelspiele verschlingen das Geld und haben Raub und Verbrechen im Gefolge.

Im Jahre 1526 wurden neue Proclamationen gegen die unerlaubten Spiele erlassen und in allen Grafschaften streng durchgeführt, Karten, Würfel, Kegel wurden weggenommen und verbrannt. Aber die ausgelassene Jugend warf sich nun noch schlimmerem Zeitvertreib, dem Trinken, der Wilddieberei in die Arme*). — Sämmtliche Berichte stimmen in More's Klage über jene maßlose Kleiderpracht ein, und die ausgelassene Lebensweise des „lustigen Alt-England" lernen wir ja etwas später aus Shakspeare kennen.

Aber der Staat überläßt in diesen Beziehungen das Leben und Treiben der Bürger nicht ihnen selbst. Luxusgesetze wurden gegeben und immer auf's neue wachgerufen, die wenigstens eine große moralische Bedeutung hatten; die Preise der Lebensmittel wurden festgesetzt, der Trägheit wurde gewehrt, das Landstreicherthum wurde mit unerbittlicher Strenge verfolgt. Ein schwerer Mangel freilich war, daß sich die ganze moralische Gerichts-

*) Stow S. 885.

barkeit in den Händen der Kirche befand, deren Consistorialhöfe gegen das Volk eine unberechtigte Tyrannei ausübten und längst alle innere Autorität verloren hatten durch die Sittenlosigkeit und Verworfenheit, welche im geistlichen Stande herrschte. Der Priester allein schien ein Privilegium zum Müßiggang, zur Ausschweifung und zum Verbrechen zu haben, und bei Vergehungen, für welche Andere an Leib und Leben büßten, kam er mit ganz geringen Geldbußen davon. Es waren diese Zustände, welche, längst der Abhülfe dringend bedürftig und im Volke allgemein als unerträglich anerkannt, der Reformation den Boden bereiteten. Noch mehr fast als in Deutschland bildete die Verworfenheit des Klerus die Hauptveranlassung zum religiösen Umschwung beim Volk; in Sachen des Glaubens selbst war es zähe und hartnäckig, sogar zum Aberglauben geneigt und schwer der Neuerung zugänglich, die auch zur Zeit, als Holbein England betrat, hier noch keine Wurzel geschlagen hatte. Der Maler, der aus einem Lande kam, in welchem das Band mit Rom schon vollkommen gelöst war, fand hier die alte Kirche noch in ganzer Macht bestehen. König Heinrich VIII. hatte für seinen literarischen Angriff gegen Luther vom Papste den Titel eines Vertheidigers des Glaubens erhalten, und nicht nur die Regierung, auch das Volk war bis jetzt noch von der entschiedensten Abneigung gegen die Deutsche Ketzerei erfüllt.

Es war das achtzehnte Regierungsjahr Heinrichs VIII., der am 22. April 1509 im achtzehnten Lebensjahr den Thron bestiegen hatte. Er zuerst wieder nach langer Zeit hatte die Herrschaft mit unbestrittenem Erbrecht angetreten; großartige Reichthümer hatte sein Vater für ihn aufgehäuft; seine persönlichen Eigenschaften hatten ihm Alles geneigt gemacht. An Gestalt war er schön, kraftvoll und stattlich, im Auftreten wahrhaft königlich, dazu aber leicht und gewinnend in Rede und Benehmen, ritterlichen Uebungen ergeben, dazu geistig gebildet und hochbegabt. Daß er gleich nach der Thronbesteigung diejenigen aufgeopfert, welche der Habgier seines Vaters als Werkzeuge gedient, hatte ihm die Gunst des Volkes gewonnen. Die Politik seiner Regierung, wie seine kriegerischen Unternehmungen waren erfolgreich gewesen. Wäre Heinrich nach den zwei ersten Jahrzehnten seiner Regierung gestorben, man hätte ihn den größten Persönlichkeiten der Englischen Geschichte beigezählt, man hätte geglaubt, wie der Englische Historiker Froude ausführt, durch ein solches Ereigniß das Land seiner besten Hoffnungen beraubt zu sehen. Diejenigen Eigenschaften des Königs, welche später in so verhängnißvoller Weise losbrachen, blieben innerhalb

fester Schranken, so lange Cardinal Wolsey ihm als leitender Minister zur Seite stand, was für diesen ächt staatsmännischen, wenngleich keineswegs vorwurfsfreien Charakter ein glänzendes Zeugniß ablegt.

Es war bis dahin ein Hofleben voll Schimmer und Glanz gewesen. In den Augen der Menge wurde der beliebten Persönlichkeit des Königs durch seine Prachtliebe ein neuer Zauber verliehen. Da folgte ein rauschendes Fest auf das andere, wie wir solche oben kennen lernten: Bälle, Bankette, ritterliche Schauspiele, in denen Heinrich selbst eine Rolle spielte, prunkvolle theatralische Aufzüge, in denen bereits der dramatische Sinn der Nation sich aussprach. Aber der lebenslustige Monarch hatte auch für ernstere Bestrebungen Sinn. Als jüngerer Sohn ursprünglich für ein hohes Kirchenamt bestimmt, hatte er eine beinahe gelehrte Erziehung genossen. Nahestehende Persönlichkeiten können im Lobe seiner wahrhaft göttlichen Begabung kein Ende finden. Er war gewandt in der Rede, sprach Französisch, Spanisch, Latein und wußte nicht blos das Wort, sondern auch die Feder zu führen, war in theologischen Studien selbst zu Hause, hatte außergewöhnliche Kenntnisse auf mathematischem und mechanischem Gebiete und zeigte sich von Anfang an den Männern der Wissenschaft geneigt. Eine derartige Richtung wurde am Hofe auch durch die Königin Katharina von Arragon begünstigt, von deren für eine Frau seltener Gelehrsamkeit Erasmus*) zu erzählen weiß. Auch Cardinal Wolsey pflegte die humanistische Wissenschaft, die eben in England einzudringen begonnen hatte, und wandte namentlich den Universitäten großartige Unterstützungen zu. Die hohe Geistlichkeit und die Vornehmen eiferten den leitenden Persönlichkeiten nach.

Der Unterschied der Bildung und des ganzen Wesens, welcher in England zwischen dem Volke mit seinem rauhen und abgeschlossenen Wesen und den höheren Klassen bestand, war überhaupt beträchtlich und namentlich weit größer als in Deutschland. Sebastian Münster, welcher das gemeine Volk grob und unerfahren schilt, rühmt von den Edeln, daß sie ehrerbietig und freundlich gegen den Fremden seien, und auch Erasmus preist wiederholt deren seltene Humanität, indem er zugleich den Famulus erinnert, sich dadurch nicht zur Nachlässigkeit und Keckheit hinreißen zu lassen und ihrer Herablassung gegenüber stets die nöthige Bescheidenheit zu bewahren. „Es ist ein großes Ding", ruft er in demselben oftgenannten Schreiben aus, „dies von allen Gelehrten gefeierte England zu sehen, und wie bildend zu-

*) S. 1171.

gleich für Sitten und Kenntnisse, mit sovielen Magnaten und sovielen Männern der Wissenschaft zu verkehren!" Auch in materieller Hinsicht hatte Erasmus den Geist, der in diesen Kreisen herrschte, wohlthätig empfunden. Was ihm an äußern Glücksgütern zutheil geworden, sagt er einmal*), habe er Alles England zu danken. Die Englische Aristokratie war eben, damals wie heut, wahrhaft von aristokratischem Geist beseelt und strebte danach, sich ihrer bevorzugten Stellung werth zu zeigen, machte es zu einer Ehrensache, die Wissenschaft zu fördern und die Kunst zu beschäftigen, recht im Gegensatz zu dem Geist, der bei Fürsten und Adel in Deutschland herrschte.

Die Kunst in Deutschland war wesentlich auf die bürgerlichen Kreise angewiesen; dadurch wurde ihr freier Geist und ihre unabhängige Gesinnung, ihr enger Zusammenhang mit dem ganzen Leben der Nation bestimmt; zugleich kam sie aber über ein gewisses kleinbürgerliches Wesen nicht hinaus und hatte außerdem den ganzen Druck mitzuempfinden, welchen diese Zeit politischer und religiöser Umwälzung auf die Deutschen Städte auszuüben begann. Die bildende Kunst in England dagegen stand damals fast ausschließlich im Dienste des Hofes und der Aristokratie. Dies gilt von dem einzigen Zweige derselben, der es im Lande selbst zu einer eigenthümlichen Entfaltung gebracht hatte, der Architektur. Im Bau großer Kirchen, welche als Erzeugnisse des ganzen Volkes dastehen, hatte die Englische Baukunst niemals Schöpfungen hervorgebracht, die den Französischen und Deutschen Werken ebenbürtig sind; ebenso kann sie kaum mit Deutschland und den Niederlanden in der Anlage von Rathhäusern wetteifern, bei welchen das freie städtische Leben zum Ausdruck kommt. Ihre glänzenden und originellen Leistungen finden wir hingegen da, wo die Ansprüche der Aristokratie und der hohen Geistlichkeit befriedigt werden, unter den Kapellen und Kapitelhäusern, den Colleges, den Burgen und Palästen der Vornehmen. In einer ähnlichen Stellung befand sich die Malerei, bei welcher man damals indessen von keiner einheimischen Kunstentwicklung reden kann, mochte es auch einzelne einheimische Meister geben. Italienische und Niederländische Künstler fanden hier ein reiches Feld für ihre Thätigkeit durch die Großen und besonders durch den König selbst. Heinrich VIII. war nicht nur baulustig, sondern er hatte auch für andere Zweige der Kunst Interesse, nicht blos weil sie die höfische Pracht unterstützte, sondern auch aus rein

*) S. 124.

künstlerischem Sinn. An schönen Waffen und Geräthen fand er Gefallen, aber auch nicht minder an Gemälden. Die Neigung, Kunstwerke zu sammeln, beginnt in England schon mit ihm. In hohem Maße werthvoll ist das Inventar seiner in Whitehall bewahrten Bilder, Schnitzereien, Teppiche mit mancherlei Darstellungen, welches sich im British Museum befindet*).

Dies war der Boden, welchen Holbein jetzt betrat, doch war er weit davon entfernt, hier das Feld für sich frei zu finden. Obwohl er auf der Stelle von Männern der höchsten Kreise, welche dem Hofe nahestanden, beschäftigt ward, scheint es doch beinahe ein Jahrzehnt gedauert zu haben, bis er — erst bei seinem zweiten Aufenthalt in England — für den König selbst zu arbeiten Gelegenheit fand. Sehen wir uns unter den Künstlern um, welche bei seiner Ankunft dort thätig waren, so finden wir zunächst John Browne, welcher damals seit 25 Jahren als sergeant-painter**) oder angestellter Hofmaler sich in den Diensten Heinrichs VIII. befand und auch bei seinen Mitbürgern ein so angesehener Mann war, daß er 1522 zum Alderman von London gewählt ward. Als er 1532 starb, folgte ihm wieder ein Engländer in seiner Stelle, Andrew Wright, dessen Tod nur wenige Monate vor demjenigen Holbeins stattfand; dann wird in den Jahren 1514—1530 Vincent Volpe vom Hofe beschäftigt, welcher zum Beispiel die Wimpel und Flaggen für das große Schiff Henry Grace à Dieu malt. Von Künstlern dieser Gattung mögen jene kleinen und interessanten Schildereien von Thaten und Festlichkeiten aus der Regierungszeit Heinrichs VIII., wie seine unter dem Namen des Champ de drap d'or bekannte Zusammenkunft mit Franz I., seine Einschiffung nach Boulogne, die Sporenschlacht herrühren, Bilder die in Hampton Court sich noch immer unter dem Namen „Holbein" befinden. Von fremden Malern scheinen namentlich die Italiener Bartolommeo Penni und Antonio Toto

*) Von Mr. Wornum, Holbein, Appendix, publicirt.

**) Sergeant = servant. — Die folgenden Notizen nach Walpole's Anecdotes o painting, dann hauptsächlich: J. G. Nichols, Notices of the contemporaries and successors of Holbein und G. Scharf, Additional observations on some of the painters contemporary with Holbein, in der Archaelogia, vol. 39. London 1863. Hierauf gründet sich auch Mr. Wornums Darstellung. In unserm Plane liegt es nicht, auf dies Gebiet ausführlicher einzugehen.

eine erhebliche Wirksamkeit gehabt zu haben, die in den Rechnungen des königlichen Haushaltes immer paarweise genannt werden, und von denen Toto auch als Architekt thätig war. Dann kommt hier die Niederländische Künstlerfamilie Hornebaud vor, zunächst Gerard Hornebaud, von dem man seit 1529 eine Spur in England hat, und seine Tochter Susanna, die berühmte, auch von Dürer gepriesene Miniaturmalerin, welche damals schon die Gattin von einem Bogenschützen des Königs, Meister Henry Parker war. Susanna's Bruder Lucas Hornebaud war ebenfalls ein trefflicher Meister in dieser Kunst Er ward 1534 in England naturalisirt und starb im Frühling 1544. Wir erfahren das durch eine originelle Stelle in den königlichen Haushaltsrechnungen, in welchen die Auszahlung seines monatlichen Lohnes im April dieses Jahres noch bemerkt ist, im Mai aber zu lesen steht: „Item for Lewke Hornebaude, paynter, wages nihil quia mortuus.“ Von allen damaligen Künstlern in England wurde er am besten bezahlt. Sein Gehalt betrug jährlich 33 L. 6 S., während Holbein später nicht mehr als 30 L. erhielt.

Aber wenngleich der Deutsche Meister hier bei Lebzeiten Nebenbuhler genug fand, in den Augen der folgenden Geschlechter überstrahlte er seine Zeitgenossen weit, so daß sie fast sämmtlich neben ihm in Vergessenheit geriethen. Neuere urkundliche Forschung hat wieder historische Nachrichten über sie aufgefunden; von dem, was sie geschaffen, weiß man aber so gut wie nichts. In ganz vereinzelten Fällen kam es vielleicht vor, daß der Name Penni oder Hornebaud durch Tradition an einem Bilde haftete. Im Allgemeinen aber pflegt kein anderer Name als „Holbein“ in England mit Gemälden dieser Epoche verbunden zu werden.

Will man von Holbeins Wirksamkeit in diesem Lande ein Bild gewinnen, so reichen die Arbeiten des Meisters, die sich noch in England befinden, dazu nicht aus; von Gallerien des Continents, die Werke ersten Ranges aus dieser Epoche Holbeins enthalten, sind namentlich die von Dresden, Berlin, Wien, Hannover, Paris zu nennen. Aber auch England birgt noch zahlreiche Arbeiten seiner Hand; zwei seiner großartigsten Leistungen sind auf den Landsitzen Arundel Castle und Longford Castle zu finden; mehrere bedeutende Werke befinden sich im Besitz der Königin, namentlich auf Schloß Windsor. Aller Orten sind Bildnisse von ihm in Privatbesitz. Doch steht die Masse des „Holbein“ Getauften in keinem Verhältniß zu dem, was wirklich von ihm herrührt. Aehnliches finden wir auch anderswo, auch in den meisten Deutschen Gallerien. Hier machen

gleichfalls die echten Holbein'schen Werke nur einen kleinen Theil der sogenannten aus. Jene Zustände, in welchen die kunstgeschichtliche Kenntniß noch so in ihrer Kindheit stand, daß gewisse große Namen zu Collectivbezeichnungen für ganze Klassen von Bildern wurden, sind noch nicht ganz überwunden. „Holbein" wurde fast jedes Porträt aus dem sechzehnten Jahrhundert getauft; nicht blos Deutsche, auch Französische, Niederländische, selbst Italienische Arbeiten gelangten zu dieser Ehre, während Holbeins wirkliche Schöpfungen oft unter anderem Namen prangten, zum Beispiel das Bildniß Mr. Morett's in der Dresdner Galerie bekanntlich „Lionardo da Vinci" hieß. Die Verwirrung ist in England indessen größer als irgendwo anders. Von wann sie datirt, ist schwer festzustellen, doch bestand sie zur Zeit Karls I. noch keineswegs in dem Maße, wie seit dem vorigen Jahrhundert. Im Katalog seiner Sammlung findet sich noch nicht der Name Holbein bei zahlreichen Gemälden, die ihn heute tragen. Die erste Klärung trat in unserer Zeit durch Waagens Kritik ein, welche in seinem Buche „Kunstwerke und Künstler in England", und ausführlicher in der späteren Englischen Bearbeitung „Treasures of Art in Great Britain" ausgesprochen ist. Was er hierin leistete, war bei dem damaligen Stande des geschichtlichen Wissens über Holbein außerordentlich. Nachmals aber wurde eine große Anzahl von Bildern, deren Benennung er hatte bestehen lassen, beseitigt, als im Jahre 1861 Holbeins richtiges Todesjahr 1543 (statt 1554) entdeckt ward. Das Abweichende von sämmtlichen späteren Bildern, die Holbein beigemessen wurden, war bereits Waagen aufgefallen, und es ist ein glänzendes Zeugniß für seinen Kennerblick, daß er aussprach, etwa um 1546 müsse eine Veränderung in der Behandlungsweise des Meisters eingetreten sein.

Man ist noch weit davon entfernt, in Englischen Sammlungen die Ergebnisse jener Entdeckung anzunehmen. Ueberall prangen noch Bilder von „Holbein", die derselbe nicht anders als nach seinem Tode gemacht haben könnte. Aber war man doch sogar naiv genug, Gemälde mit diesem Namen zu schmücken, die nach dem früher angenommenen Todesjahr 1554 entstanden sind! Auf der Porträt-Ausstellung von 1866 war ein Bild des Sir John Thynne, dem Marquis of Bath gehörend, das die Jahrzahl 1566 trug und eines der Gräfin von Lennox aus Hampton Court mit 1572, als „Holbein" zu sehen. Ebenfalls in Hampton Court kommt unter Holbeins Namen eine Arbeit des 17. Jahrhunderts vor, der fälschlich für Somers, den Hofnarren Heinrichs VIII., ausgegebene Kopf. Auch in

Arundel Castle, das Holbeins größtes Meisterwerk auf Englischem Boden bewahrt, werden diesem Künstler zwei untergeordnete Bildnisse aus der Zeit König Jacobs I. beigemessen. Die eben erwähnte National-Porträtausstellung, welche das beste Mittel bot, um sich unter den künstlerischen Leistungen dieser Epoche zu orientiren, enthielt 63 „Holbein", darunter neun echte. Aber unter sieben sogenannten Holbein ein wirklicher — das ist für England durchschnittlich noch ein sehr günstiges Verhältniß. In der Gallerie der Königin zu Hamptoncourt tragen 27 Gemälde diesen Namen, von denen nur zwei, die Porträte von Reskymer und Lady Vaux, ihn mit Recht führen.

Dagegen enthält die Bibliothek der Königin in Windsor Castle eine Sammlung von 87 *) gezeichneten Köpfen von Holbeins Hand, welche von unschätzbarem Werthe ist. Nur wer mit diesen Zeichnungen vertraut ist, kann zu einem Urtheil über Holbein als Bildnißmaler in seiner Englischen Zeit gelangen, ebenso wie nur derjenige von seinem Schaffen in der Baseler Epoche sich ein Bild machen kann, der die Handzeichnungen der Baseler Sammlung genau kennt. Jene Köpfe sind auf Papier mit Kohle und verschiedenfarbiger Kreide gezeichnet, die Umrisse sind oft von des Meisters eigener Hand mit dem Pinsel effectvoll nachgezogen, und oft hat er durch eine leise getuschte Schattirung in unvergleichlicher Weise der Modellirung nachzuhelfen gewußt. Manche der zartesten Partien sind freilich verwischt und abgerieben, so daß in vielen Fällen die ursprüngliche Harmonie der Wirkung etwas getrübt ist. In den meisten Fällen scheint nicht die Zeichnung Selbstzweck gewesen zu sein, sondern es waren Studien zu Gemälden, mögen uns auch nur von einem kleineren Theil die ausgeführten Bilder bekannt sein. Die Köpfe pflegten in der Größe des Gemäldes gezeichnet zu werden, so daß viele darunter die Lebensgröße haben; manche sind von Nadelstichen durchbohrt, was die damalige Art des Bausirens war. Die Namen der Persönlichkeiten, welche auf vielen Blättern bemerkt stehen, sind nicht von Holbeins Hand geschrieben, sondern etwas späteren Ursprunges, so daß diese Benennungen als keine historisch beglaubigten angesehen werden dürfen; denn obwohl die Richtigkeit der Namen in zahlreichen Fällen feststeht, ist die Unrichtigkeit in manchen anderen Fällen unzweifel-

*) Nach Walpole 89; indeß sind zwei kleinere Zeichnungen, unzweifelhaft nicht von Holbein, sondern spätere und geringere Arbeiten, aus der Folge ausgeschieden worden.

haft. Nach Walpole's*) Angabe wurde in einem alten, der Familie Lumley gehörenden Inventar eines ähnlichen Buches mit Handzeichnungen, Erwähnung gethan, mit dem Zusatz, daß es im Besitz König Eduards VI. gewesen und daß die Namen der Personen von Sir John Cheke darauf geschrieben seien. Dieser war einer der Erzieher Eduards und stand der Entstehungszeit der Blätter noch ziemlich nahe.

Später soll die Sammlung nach Frankreich verkauft worden sein, wurde aber im folgenden Jahrhundert dem Könige Karl I. von England durch den Französischen Gesandten Herrn von Liencourt überreicht. Der König tauschte gegen diese Sammlung das Bild des heiligen Georg von Raffael vom Earl of Pembroke ein, und dieser trat sie später dem Earl of Arundel ab, dem berühmten Kunstsammler, der mit Rubens befreundet und einer der größten Verehrer Holbeins war. Damals wurden viele dieser Köpfe von Wenzel Hollar in kleinem Format, theilweise nicht besonders treu, gestochen.

Ursprünglich war die Sammlung noch größer als jetzt. Die von Hollar copirte Zeichnung zum Bilde des Mr. Morett zum Beispiel fehlt in Windsor und ist vor wenigen Jahren in England für die Dresdner Gallerie erworben worden, wo sie jetzt neben dem Gemälde hängt. In Wilton bei Salisbury, dem Landsitz der Familie Pembroke, welche eine Zeit lang die ganze Folge besaß, ist ein Blatt, der Kopf des Thomas Cromwell, verblieben und hängt dort unter Glas und Rahmen. Ein Hauptstück, der Kopf Heinrichs VIII. selbst, der in der Windsor-Sammlung nicht vorkommt, befindet sich im Kupferstichcabinet zu München. Andere ähnliche Blätter sind in den Samlungen zu Berlin und Basel, sowie im British Museum zu finden. Eine Folge von Porträtzeichnungen dagegen — das sei bei dieser Gelegenheit bemerkt — die sich unter dem Namen „Holbein“ in der Albertinischen Sammlung zu Wien befindet, rührt nicht von ihm her, sondern unverkennbar von François Clouet oder einem seiner Nachfolger. Auch die Namen, wo sie dazu geschrieben stehen, zeigen, daß dies Persönlichkeiten des Französischen Hofes sind.

Vielleicht kamen die Zeichnungen nach Auflösung der Arundel-Sammlung wieder in königlichen Besitz, doch fehlt darüber Nachricht. Sie waren völlig in Vergessenheit gerathen, als sie Königin Karoline, Gemahlin Georgs IV.,

*) Anecdotes of painting; Ausgabe von R. N. Wornum. 1862. I. S. 85, Anm. 3. Hier die meisten geschichtlichen Nachrichten über diese Sammlung.

in einem Schrank zu Schloß Kensington auffand. Damals wurden sie eingerahmt und so in Kensington aufgehängt. Jetzt sind sie nach Windsor gekommen, wo sie, unter der Leitung von Mr. Woodward, dem Bibliothekar der Königin, mit höchster Sorgfalt neu aufgezogen, in zwei Mappen bewahrt werden.

Im Jahre 1792 gab Chamberlaine fast die ganze Sammlung in Kupferstichen von Bartolozzi heraus. Wie werthvoll dieses Prachtwerk auch ist, das überall ein wirliches Facsimile, auch in den farbigen Andeutungen und dem Ton des Papiers zu geben strebte, so kann man sich doch nicht verhehlen, das dies Ziel nicht immer erreicht ist. Oft erscheint der Charakter des Originals abgeschwächt und durch eine gewisse Eleganz in Behandlung und Auffassung nicht unwesentlich getrübt. In der Windsor-Sammlung findet sich noch ein Facsimile von wunderbarer Treue, welches F. C. Lewis nach dem Bilde der Caecilia Heron, einer Tochter More's, stach. Dies aber übertraf die andern Blätter Bartolozzi's so weit, daß Chamberlaine sah, sie könnten unmöglich daneben bestehen, und daher Lewis' Platte vernichten ließ, um jene ganze Publication nicht werthlos zu machen. Neuerdings sind die meisten Blätter in trefflichen großen Photographien erschienen, aber auch hier fehlt mit der zarten Farbenandeutung ein Hauptreiz des Originals. Unsere Leser fordern wir auf, die Stiche oder Photographien zur Hand zu nehmen, die ihnen an den meisten Orten zugänglich sein werden, wenn sie jetzt mit uns ein Bild von Holbein als Porträtmaler in seiner Englischen Zeit gewinnen wollen.

Gewiß hat Holbein die Leute, welche er malte, nicht übermäßig mit wiederholten Sitzungen gequält. In der Zeichnung bereits hielt er sie mit wunderbarer Treue und Vollständigkeit fest, so daß ihm diese nachher für das Gemälde ausgereicht zu haben scheint. Auf zahlreichen Blättern sieht man kurze handschriftliche Bemerkungen von des Malers Hand. Es ist meist eine Angabe der Farben an der Kleidung oder an Bart und Haar. Auch bei den gezeichneten Bildnissen des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau von 1516 fanden wir solche handschriftliche Angaben der Farben*). Diejenigen unter den Windsor-Zeichnungen, welche früheren Jahren angehören, sind im Allgemeinen großartiger in der Wirkung, die aus Holbeins späterer Englischer Zeit dagegen feiner und zarter in der Behandlung. In der früheren Zeit pflegte er auf ungrundirtem Papier zu zeichnen, später

*) Bd. I. S. 204.

gab er dem ganzen Blatte eine röthliche Grundirung, welche dem Fleischton des Gesichtes gleich entsprach. Wer mit der nordischen Kunst dieser Zeit minder vertraut ist, wird offenbar diesen Zeichnungen leicht mehr Geschmack abgewinnen als den ausgeführten Gemälden Holbeins. Unser modernes Auge ist weniger daran gewöhnt, die bis in das Kleinste gehende, liebevolle Vollendung, wie sie sich in den Gemälden zeigt, zu verstehen und zu würdigen, und vermag die künstlerische Meisterschaft da klarer zu erkennen, wo sie in wenigen kühnen Strichen ihr Ziel mit wunderbarer Sicherheit erreicht.

VII.

Im Hause More's und Rückkehr. — Das Landhaus in Chelsea. — Sir Thomas More und der König. — Sein Familienleben. — Bildnisse More's und Porträte, die fälschlich diesen Namen tragen. — Bild des Sir Henry Wyat. — Arbeiten der Jahre 1527 bis 1529. — Porträte des Erzbischofs Warham und des Bischofs Fisher von Rochester — Sir Henry Guildford. — Nicolaus Kratzer. — Die Godsalve's. — Sir Bryan Tuke. — Einige Zeichnungen. — Das More'sche Familienbild. — Originalskizze in Basel und Studien in Windsor. — Copie im Besitze der Familie Winn. — Holbein bringt dem Erasmus die Skizze nach Deutschland. — Dessen Antwort. — Holbeins Rückkehr in die Heimat. — Erasmus in Freiburg. — Baseler Ereignisse; der Bildersturm. — Ungünstige Zustände für den Künstler. — Arbeiten der Jahre 1529 bis 1531; Familienbild und Rathhausgemälde; Handwerksmäßiges. — Schwere Zeiten. — Veränderungen in England; Sir Thomas More Kanzler. — Holbein macht sich zum zweiten Mal nach London auf. — Der Rath sucht vergebens ihn zurückzurufen.

Bessere Fürsprache konnte Holbein in den Kreisen, auf welche er angewiesen war, nicht finden, als die des Sir Thomas More, an welchen er durch Erasmus empfohlen war. Wenn er auf der Themse von Westminster aus stromaufwärts fuhr, zunächst an Lambeth House, dem Sitz des Erzbischofs von Canterbury vorüber, so kam er nach einigen Stunden Fahrt zu dem Dorfe Chelsea, welches jetzt bereits in die mächtige Stadt selbst hinein gewachsen ist. Hier lag das Landhaus More's. Die Berichte der älteren Biographen, Mander an der Spitze, Holbein habe in diesem Hause gastliche Aufnahme gefunden, haben zwar keine ausdrückliche Bestätigung durch andere Quellen erfahren. Im Briefwechsel des Erasmus kommt über diesen Punkt weiter nichts vor, doch das ist nicht zu verwundern. Der schriftliche Verkehr der beiden Freunde war seit den letzten Jahren unregelmäßiger geworden, hauptsächlich durch die Geschäftsüberhäufung More's seit er in königlichen Dienst gekommen. Wir mögen also jener Angabe Glauben schenken, sie ist an sich durchaus wahrscheinlich. Edle Gast-

freundschaft war überhaupt in England Sitte, war namentlich im Hause More's gebräuchlich, das ein wahres Musterbild Englischen Familienlebens bot. Erasmus selbst hatte hier gastliche Aufnahme gefunden. Einige Jahre vorher, als er seinen Famulus John Smith, einen Engländer, in die Heimath entließ und dem Freunde das Wohl des jungen Mannes warm an das Herz legte, nahm More diesen in seinen eigenen Dienst und seine Hausgenossenschaft auf. Für Holbein Alles zu thun, was in seinen Kräften stehe, hatte More schon früher versprochen, und der Künstler hatte sich selbst bei ihm schon längst auf's beste eingeführt. Nicht nur durch das Porträt des Erasmus mußte Sir Thomas Morus ihn kennen, sondern in der Baseler Ausgabe seiner Utopia mußte er jene Titelumrahmung gesehen haben, auf welcher der abgekürzte Namen HANS HOLB. steht*). Und wenn er früher, wie sich denken läßt, auch nichts davon gewußt hatte, so konnte er es jetzt durch Holbein selbst erfahren, daß dieser der Erfinder jener beiden andern hübschen Holzschnitte war**), welche eigens für die Utopia angefertigt wurden.

Von More's Haus und dem Leben, welches dort geführt wurde, haben uns namentlich einige Briefe des Erasmus eine herrlische Schilderung hinterlassen. „Er hat sich am Themsefluß“ — so schreibt der Freund — „nicht weit von der Stadt London ein Landhaus errichtet, das weder gering, noch auch gerade beneidenswerth prächtig, wohl aber behaglich ist. Da lebt er mit dem engsten Familienkreise, der Frau, dem Sohn und der Schwiegertochter (zu Holbeins Zeit war sie noch Braut), wozu nun auch schon elf Enkel gekommen sind***)“. — Recht mit der Familie zu leben, war More's Princip. In früheren Jahren, als er seinen Advokatenberuf ausübte oder in der Folge als Untersheriff und Friedensrichter von London wirkte, wußte er doch noch immer den Rest des Tages für die Seinen zu erübrigen. Kam er heim, wenn auch ermüdet von den Geschäften, so wurde, wie er selbst erzählt, mit der Frau geplaudert, mit den Kindern geschwatzt, mit den Dienern gesprochen. Dies that er nicht minder pünktlich, als er die

*) Vgl. S. 13. **) Vgl. S. 23 fg.

***) Brief an J. Faber, Bischof in Wien, ohne Datum, doch 1532 oder 1533. Opera III. S. 1809 fg. — Für More und sein Familienleben ferner: Brief des Erasmus an Hutten vom Jahr 1519, S. 472 fg. — More selbst im Widmungsbrief an Petrus Aegidius vor der Utopia. — More's Life of More. — W. Roper, The Life and Death of Sir Thomas More, Kt. — Neuere Biographie: Thomas Morus. Aus den Quellen bearbeitet von Dr. G. Th. Rudhart. Nürnberg 1829.

Pflichten seines Berufes erfüllte, weil es ihm nöthig schien für jeden, der nicht ein Fremdling im eigenen Hause sein wollte. Er sprach es als Grundsatz aus, daß man denen, welche man von der Natur, durch den Zufall oder durch eigene Wahl zu Lebensgefährten erhalten habe, sich so angenehm zeigen müsse, als es nur irgend möglich sei, ohne sie durch Freundlichkeit zu verderben oder durch Nachsicht aus Dienern Herrn zu machen.

Als er später gegen seine innere Neigung in den Dienst des Königs trat, der diesen an Gaben, Gelehrsamkeit und Charakter ausgezeichneten Mann — Englands einziges Genie, wie sein Lehrer Colet sagt — nicht entbehren wollte, war seine Zeit noch mehr in Anspruch genommen. Zunächst wiederholt als Gesandter wirksam, war er, als Holbein kam, Schatzmeister der Lehenkammer, Kanzler von Lancaster und Mitglied des geheimen Raths. Durch seine persönlichen Eigenschaften war er dem König so unentbehrlich, daß dieser ihn fortwährend holen ließ, um mit ihm über Theologie, Geometrie oder weltliche Dinge zu reden, oder Nachts mit ihm die Himmelskörper zu betrachten. Aber auch wegen der Anmuth seines Geistes, der Heiterkeit seines Wesens, des treffenden Witzes, der schönen Unterhaltungsgabe verlangten König und Königin unaufhörlich seinen Verkehr. More, welchem dies auf die Dauer zu einer lästigen Beschränkung seiner Freiheit wurde und dem die wiederholte Entfernung von seiner Familie schwer fiel, wußte kein anderes Mittel, als schließlich seiner eigenen Natur Zwang anzuthun, seine Munterkeit immer mehr und mehr zurückzuhalten, so daß endlich der Hof nicht mehr so regelmäßig nach ihm sandte. Aber auch in seinem eigenen Hause erhielt er mitunter den Besuch des Monarchen. Es kam vor, daß Heinrich ganz plötzlich in Chelsea eintraf, um mit ihm einige Stunden in heiterem Gespräch zu verbringen. Wiederholt kam er unerwartet zu Tisch und ging nach dem Essen mit ihm im Garten auf und ab, vertraulich seinen Arm um More's Nacken legend. Bei einer solchen Gelegenheit war es, daß ihm sein Schwiegersohn Roper zu diesen Gunstbezeugungen des Königs Glück wünschte und More, dessen klarer Blick den Monarchen ganz durchschaute, die denkwürdigen Worte sprach: „Ich danke unserem Herrn, Sohn, ich finde in der That, daß Seine Gnaden mein sehr gütiger Herr sind, und mich so durch ihre Gunst auszeichnen wie sonst keinen Unterthan in diesem Königreich. Trotzdem, Sohn Roper, glaube mir, habe ich keinen Grund darob übermüthig zu werden, denn könnte mein Kopf dem Könige ein Schloß in Frankreich gewinnen, er fiele im Augenblick“.

„Man möchte glauben", sagt Erasmus, „eine zweite Republik des Plato sei bei More, aber nein! das ist ein zu geringer Vergleich! Mit mehr Recht kann man dies Haus eine Schule echt christlichen Sinnes nennen. Keiner ist hier, sei es Mann oder Weib, der sich nicht mit schönen Wissenschaften oder mit fruchtbringender Lektüre beschäftigt, mag auch das erste und vorzüglichste Streben auf Frömmigkeit gerichtet sein. Keinen Streit giebt es da, kein ungeziemendes Wort wird gehört, keiner wird müßig gesehen; und solchen Geist der rechten Zucht hält der seltene Mann nicht durch Stirnrunzeln oder Scheltworte, sondern durch Milde und Freundlichkeit aufrecht. Seine Pflicht thut jeder, aber es ist Freudigkeit dabei, und an Scherz und Heiterkeit innerhalb der richtigen Schranken fehlt es auch nicht. — — Dieses Hauses Schicksal scheint Glückseligkeit zu sein. Keiner kann darin leben, ohne daß es zu seinem Besten ist, und daß jeder Makel von ihm fern bleibt".

Daß Holbein würdig war, an dem Leben eines solchen Hauses theilzunehmen, legt ein glänzendes Zeugniß für seine Sitten und seine Bildung ab. Nur Eins hatte er hier freilich zu verbergen, seine protestantische Gesinnung. Sir Thomas More, dem Erasmus sein Encomion Moriae widmen konnte, der sich als entschiedensten Gegner der Unwissenheit, Rohheit und Sittenlosigkeit im geistlichen Stande zeigte, war dennoch ein noch heftigerer Feind jeder Opposition gegen die kirchliche Lehre und Verfassung selbst. Und als er später Lord Kanzler wurde, verfolgte er, der in der Utopia für Gewissensfreiheit eingetreten war, die Ketzer mit allem Eifer des Fanatismus.

Wollte More sich des Künstlers annehmen, so war natürlich das Erste, daß er sich selbst von ihm malen ließ. In der That ist auch ein Bildniß von ihm vorhanden, welches die Jahrzahl MDXXVII. trägt und vielleicht die früheste Arbeit Holbeins in England ist. Es gehört Mr. Henry Huth zu London und zählte, trotz mancher Retouchen, zu den besten Stücken auf der National-Porträt-Ausstellung des Jahres 1866. Wir haben den Dargestellten in halber Figur und lebensgroß vor uns, im dunkelgrünen Oberrock mit Pelzkragen und purpurrothen Unterärmeln; beide Hände ruhen in einander, die Rechte hält ein Papier, während der Arm leicht auf einem

Holztisch lehnt, an welchem die Jahrzahl steht. Er blickt gegen rechts*) sein Haupt ist bedeckt. Ueber die Brust hängt seine schwere goldene SS-Kette, so genannt, weil alle Glieder die Gestalt eines Lateinischen S haben, während unten eine doppelte Rose, an die Vereinigung der beiden Rosen von York und Lancaster erinnernd, daran befestigt ist — ein Schmuck, welchen nur Ritter tragen durften. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang mit rother Schnur, der nur rechts vom Beschauer etwas Himmelsblau sehen läßt. More ist bartlos und trägt ziemlich langes Haar, wie wir das bei allen Personen sehen, welche Holbein um diese Zeit in England malte. Das Hauptthaar zu scheren und einen Vollbart zu tragen, war in Deutschland schon zu Anfang des Jahrhunderts Gebrauch geworden; in England und namentlich bei Hofe drang diese Sitte erst Anfang der dreißiger Jahre ein. In späteren Jahren hat auch More einen Bart getragen, was wir den Berichten über seine Hinrichtung entnehmen können. Als er das Haupt auf den Block legte, schob er den Bart bei Seite; der habe keinen Verrath begangen.

Sein Aussehen stimmt mit der Beschreibung völlig überein, die Erasmus dem Hutten von More's Persönlichkeit entwirft: die Gesichtsfarbe weiß, das Haar dunkelbraun, die Augen grau. Noch sieht man ihm an, daß er einst mit Recht für einen schönen Jüngling galt. Aber die Heiterkeit, die früher über sein Gesicht ausgegossen zu sein pflegte, mag seit den Jahren, daß ihn Erasmus nicht gesehen, über dem Ernst des Lebens und der politischen Geschäfte verschwunden sein. Wohl zeigt sein Antlitz jene klare Ruhe, die auf höchste Harmonie des Wesens und auf inneren Frieden deutet, aber der Ausdruck ist vom tiefsten Ernst, mag sich auch Milde damit paaren. Die feingeschnittenen Lippen sind fest geschlossen. Im leuchtenden und durchdringenden Blick scheint etwas Schwärmerisches zu liegen, wie sehr auch sonst aus diesen Zügen der klare Verstand spricht, mit dem sich hohe sittliche Strenge und Adel der Gesinnung vereinen. Uns fallen beim Anschauen dieses Bildnisses die Worte ein, mit denen Erasmus an einer andern Stelle More's Charakteristik kurz zusammenfaßt: „Ihm ist jene schöne Behaglichkeit des Geistes, oder besser, jene Frömmigkeit und Klugheit eigen, mit der er sich in Alles, was da kommt, so freudig schickt, als sei es das Beste was kommen könne.“ Das war die Stimmung, in welcher er später seinen Gleichmuth, seinen Charakter, selbst seine Heiterkeit unter

*) Vom Beschauer.

allen Umständen bewahrte. Sie war ihm treu geblieben als er im Kerker jene rührenden Verse mit Kohle niederschrieb:

Flattringe fortune, looke thow never soe fayre,
Nor never so pleasantly beginne to smile,
As tho' thow wouldst my ruine all repayre,
Duringe my life thow shalt not me beguile,
Trust I shall GOD, to enter in a while,
Thy Haven of Heav'n sure and uniforme,
Ever after thy calme looke I for noe storme.

Schmeichlerisch Glück, schau mich nicht länger an
So süß, mit so hold-lächelndem Gesicht,
Als ob noch all mein Leid sich wenden kann;
Nochmals im Leben täuschest du mich nicht.
Bald führet Gott, der meine Zuversicht,
Mich ein zu seines Himmels sicherm Port;
Ruh', die kein Sturm mehr trübet, winkt mir dort.

Diese Ruhe, Klarheit und Milde hielt er bis zum letzten Schritte fest, bis er das Blutgerüst bestieg.

Es kommen an anderen Orten verschiedene Porträte unter dem Namen Thomas Morus von Holbein vor, welche diese Benennung mit Unrecht tragen, ganz andere Persönlichkeiten vorstellen, und zum Theil auch nicht von unserm Meister sind. So das kleine Bild eines bärtigen Mannes, der die Hand gegen das Kinn erhebt und vor dem ein Hündchen liegt, in der Brüsseler Gallerie, 1631 von Vorsterman gestochen und damals in der Sammlung des Jan van der Wouwere*). Es ist unzweifelhaft die Arbeit eines Französischen Künstlers, wofür es Graf De Laborde bereits im Jahre 1850 erklärt hat**). Dagegen ist ein halblebensgroßes Brustbild im Louvre***) ein schönes, höchst lebendig aufgefaßtes Holbein'sches Original und der ganzen Behandlung nach wohl auch aus der Zeit seines ersten Be-

*) Musée royal de Belgique, Nr. 19, Katal. v. Ed. Fétis, 1865 p. 141. — Nach diesem Bilde ist auch der Morus in des Erasmus Correspondenz, Ausgabe von Clericus, gestochen.

**) La Renaisance des arts à la cour de France. I. p. 189.. — Ein anderer sogenannter More in Haag, noch einer in der Leuchtenberg'schen Galerie, St. Petersburg.

***) III. Nr. 210.

suches in England [1]), aber es stellt nicht More, sondern Sir Henry Wyat von Allington Castle in der Grafschaft Kent, Ritter und Bannerträger (knight and banneret), vor. Dieser war ein Staatsmann aus den Tagen Heinrichs VII. und ward von Heinrich VIII. bei seiner Thronbesteigung zum Mitglied des geheimen Raths ernannt. Er ist der Vater des Sir Thomas Wyat, den Holbein später wiederholt abgebildet hat. Die Persönlichkeit läßt sich durch mehrere Copien des Bildes, die in England vorkommen, feststellen [2]). Daß der Dargestellte „Morus, Großkanzler von England" getauft ward, hat er sicherlich nur seiner prachtvollen Halskette zu danken, die in wirklichem Golde aufgesetzt ist, wie das bei den in England gemalten Bildnissen gewöhnlich war. Solch ein Zugeständniß mußte der dortigen Prachtliebe gemacht werden, während in Deutschland das aufgesetzte Gold zwar bei Kirchenbildern beliebt war, bei Bildnissen dagegen schon mehr und mehr in Abnahme kam. Wyat's rechte Hand erfaßt das Kreuz, welches an der Kette hängt, die linke hält ein Blatt Papier. Er trägt eine Mütze, welche die Ohren bedeckt, ein pelzbesetztes schwarzes Kleid und grüne Unterärmel, sein ausdrucksvolles, etwas herbes Gesicht zeigt sich zu Dreivierteln und ist gegen links gewendet [3]).

Dagegen kommen zwei meisterhafte Köpfe More's in der erwähnten Sammlung Holbein'scher Porträtzeichnungen zu Windsor Castle vor. Beide haben leider sehr gelitten. Der eine ist offenbar die Studie für das Bild bei Mr. Henry Huth, der zweite, fast ganz mit dem vorigen übereinstimmend, nur daß sich auf der Oberlippe eine leise Spur von Bart zeigt, mag für das zwei Jahre später ausgeführte More'sche Familiengemälde gezeichnet sein [4]).

An Großartigkeit und Kühnheit kommt unter allen Blättern dieser Windsor-Sammlung vielleicht keines dem lebensgroßen Kopfe des Erz-

---

[1]) Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 551.

[2]) Eine bei Mr. Robinson in London, eine zweite beim Earl of Romney, National-Porträt-Ausstellung, 1866, Nr. 133. Beide von geringem Kunstwerth.

[3]) Ein Bild, welches Mechel als „Morus" hat stechen lassen, ist, wie schon Hegner S. 87 angiebt, der Baseler Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen. Das Original, dessen Verbleib unbekannt war, hat der Verfasser in der Sammlung des Fürsten Czartorisky zu Paris gesehen. Näheres im Verzeichniß der Werke. — Auch die Meyer'sche Madonna in der Dresdner Galerie hieß ja früher „Familie des Thomas Morus".

[4]) Auf zwei Copien desselben, zu Thorndon und East Hendred, hat More in der That einen ganz feinen Schnurrbart. Wornum S. 401.

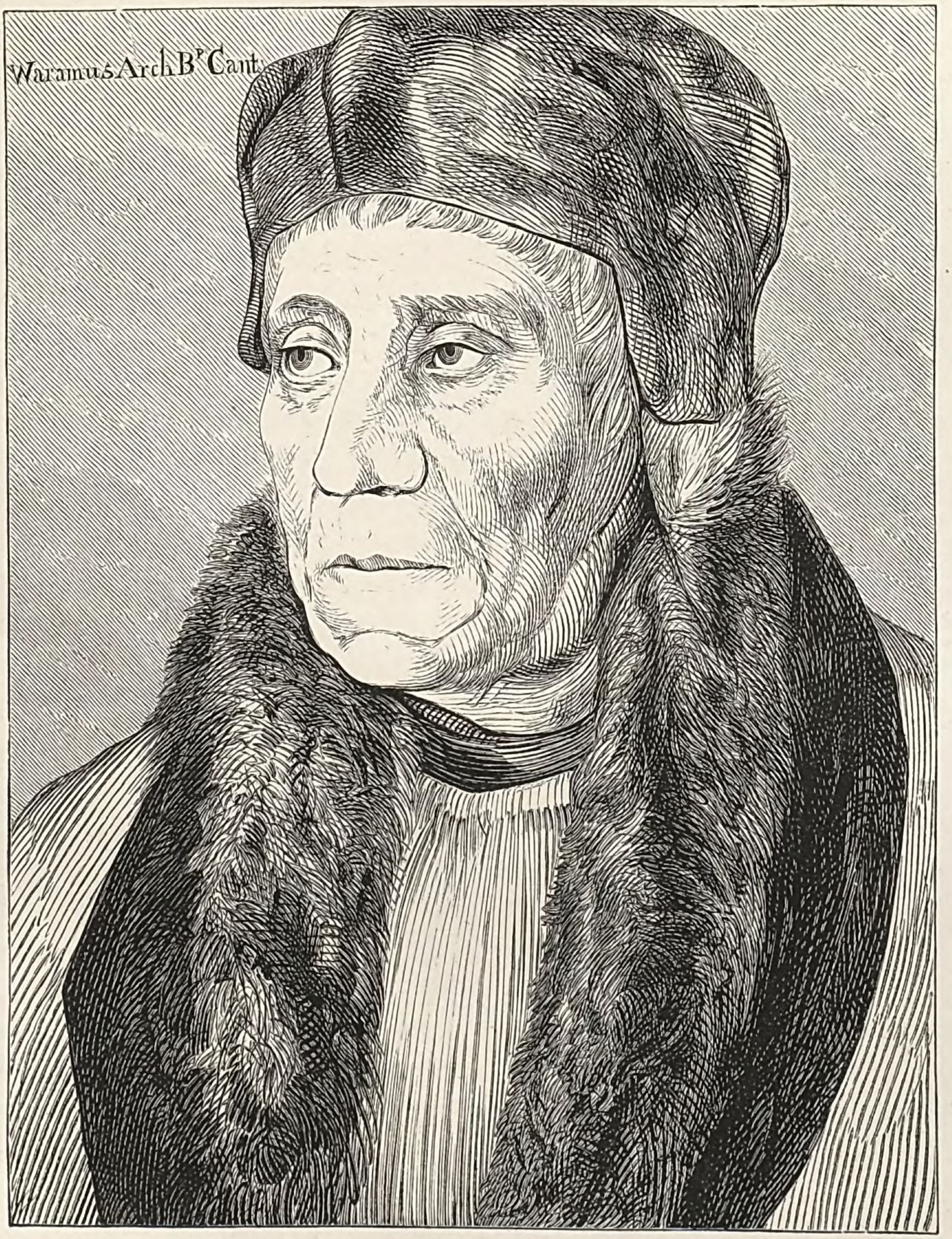
bischofs Warham von Canterbury gleich, den wir unsern Lesern in treuer Holzschnitt-Nachbildung beigeben. Die Umrisse sowie manche großen Züge im Gesicht sind mit höchster Schärfe und Entschiedenheit gegeben, die Farbenandeutung mit bunten Stiften ist von außerordentlicher Wirkung. Man kann die Größe und Strenge der Auffassung, das plastische Gefühl und die grandiose Einfachheit nicht genug bewundern. Das ausgeführte Gemälde, noch in Lambeth House, dem erzbischöflichen Palaste, stimmt völlig hiermit überein. Das Costüm ist wie in der Zeichnung: Weißes Chorkleid, großer Pelzkragen, rothes Unterkleid, von dem ein schmaler Streifen am Halse vorkommt. Warham zeigt sich in halber Figur; charakteristisch und völlig individuel ist nicht blos der Kopf, sondern auch die Hände des alten Herrn, welche auf dem goldbrokatenen Kissen ruhen. Rechts vom Beschauer ein aufgeschlagenes Buch, etwas weiter zurück, auf einem Tische, noch andere Bücher und die Mitra, links ein prachtvolles großes Kreuz von Gold und Edelsteinen, fein und vollendet ausgeführt, daß Jan van Eyck es nicht besser gekonnt hätte. Den Hintergrund bildet ein gelbbrauner Vorhang. Dies Bild war 1857 auf der Manchester-Ausstellung, 1866 auf der National-Porträt-Ausstellung in South Kensington zu sehen.

Im Louvre befindet sich ein zweites Exemplar, welches völlig mit dem zu Lambeth House übereinstimmt, und ebenfalls so bedeutend ist, daß wir nicht anstehen, es für eine Wiederholung von des Künstlers eigener Hand zu halten; es ist in der koloristischen Behandlung sogar angenehmer und harmonischer als das Bild in Lambeth House, welches von einer gewissen Härte nicht freigesprochen werden kann und einen kühleren grauen Ton zeigt, dagegen im Gesammteindruck noch imposanter und unmittelbarer ist. Beide Exemplare zeigen oben ein Blatt mit der Inschrift:

Anno: Dm. MDXXVII Etatis sue LXX.

Also gleichfalls das erste Jahr von Holbeins Aufenthalt in England. Warham, welcher sich dem Erasmus stets als einen wohlwollenden und freigebigen Gönner gezeigt hatte, wandte auch dem Maler sofort seine Theilnahme zu und ließ sein eigenes Bildniß gleich in zwei Exemplaren herstellen.

William Warham war im Jahre 1456 geboren; der mehr als siebzigjährige Greis ist schon vom Alter gebeugt, noch immer sprechen aber Ernst und Energie in ungebrochener Kraft aus der strengen Unterpartie seines Gesichtes. Seine ganze Erscheinung zeigt jene erhabene Würde, wie sie dem Manne zukommt, welcher der vornehme Geistliche und der Staats-



Erzbischof Warham von Canterbury.

(Zeichnung, Windsor Castle.)

mann in einer Person ist. Unter Heinrich VII. wie in der ersten Zeit Heinrichs VIII. war er Großkanzler des Reichs gewesen und hatte sich als einen erfahrenen und rechtschaffenen Minister gezeigt, bis endlich auf sein Andringen der König im Jahr 1515 das große Siegel aus seiner Hand genommen hatte und Wolsey an seinen Platz getreten war. Jetzt stand er dem politischen Leben fern, sich gänzlich den Pflichten seines hohen Kirchenamtes widmend. Manches hatte er nun zu dulden; der stolze Wolsey verletzte durch viele Ueberschreitungen die Würden und Vorrechte seines Primats. Er stand als der Vertreter einer alten Zeit da, deren Grundlagen erschüttert waren, und mußte manches ahnen von dem völligen Umsturz, welcher in kurzer Frist bevorstand. Aber Warham's Ausdruck im Bilde sagt uns, daß es ihm ernst ist mit dem Wahlspruch, den wir am Knauf seines Kreuzes lesen: „AVXILIVM MEVM A DEO“, „Meine Hülfe von Gott“.

Wahrscheinlich bildete Holbein um dieselbe Zeit auch den zweiten Patron und Freund des Erasmus unter Englands hoher Geistlichkeit, John Fisher, Bischof von Rochester, ab, dessen Kopf in zwei schönen Zeichnungen, — eine in der Windsorsammlung [1]), die zweite, noch sorgsamer ausgeführt, im British Museum — vorkommt. Ein Gemälde Holbeins danach ist uns nicht bekannt [2]). Das abgezehrte Gesicht, mit dem redlichen, bescheidenen aber ängstlich-gewissenhaften Ausdruck zeigt ganz den Mann, dessen wunderbare Lauterkeit des Lebenswandels, vereint mit tiefer und prunkloser Gelehrsamkeit, sowie unglaublicher Freundlichkeit des Benehmens gegen Hohe wie Niedere Erasmus [3]) preist, und dessen Selbstlosigkeit, Frömmigkeit und treue Erfüllung seiner religiösen Pflichten in den gleichzeitigen Quellen hoch gerühmt werden [4]). Selbst von Froude [5]), dem ausgezeichneten

---

[1]) Scheint in Bartolozzi's Stich bei Chamberlaine, nebst einigen unlesbaren Schriftzügen, die Jahrzahl 1525 zu haben; die Unterschrift des Originals aber lautet, sich auf sein Ende beziehend, in Italienischer Sprache: Il Epyscopo de resester fu tagliato il capo lan 1535.

[2]) Das Bild aus St. John's College, Cambridge (Porträt-Ausstellung Nr. 92), ist kein Original. Dallaway, in den Noten zu Walpole, führt ein Bild Fishers zu Didlington, Norfolk, an, das wir nicht kennen. Ein bärtiger Mann, der sich unter diesem Namen auf der Porträt-Ausstellung befand (Nr. 88, Herrn Major J. H. Brooks gehörend) ist weder Fisher noch von Holbein.

[3]) S. 118.

[4]) Ein glaubwirdige anzaygung des tods Herrn Thome Mori ꝛc. Uebersetzung eines Lateinischen Briefes, der auch dem Erasmus zugeschrieben wird.

[5]) I. S. 301.

doch oft auf einseitigem Standpunkt beharrenden Historiker jener Epoche, wird dieser Mann, der 1535 Sir Thomas More's blutiges Schicksal theilte, so charakterisirt: „Fisher war der einzige unter den Prälaten, für den es möglich ist, Achtung zu fühlen. Er war schwach, abergläubisch, pedantisch, gegen die Protestanten sogar grausam. Aber er war ein aufrichtiger Mann, der in redlicher Furcht des Bösen lebte, soweit er verstand was böse war, und er allein konnte sich über die Drohungen weltlichen Leidens erheben, unter welchen seine Brüder auf der Bischofsbank so schnell in Demuth und Unterwerfung sanken."

Noch einen Mann, welcher dem nächsten Kreise More's und der Partei von Wolsey's Gegnern angehörte, zugleich auch mit Erasmus in brieflichem Verkehr stand, bildete Holbein im selben Jahre ab: Sir Henry Guildford, den Stallmeister Heinrichs VIII. Er war Krieger und Gelehrter. Als im Jahr 1511 dem Könige von Arragonien 1500 Bogenschützen zu Hülfe gegen die Mauren gesandt wurden, ging er im königlichen Auftrag mit, nahm später an Heinrichs VIII. Expeditionen gegen Frankreich Theil, trug 1513 die Königliche Standarte bei Therouenne und wurde bei Tournay zum Knight Banneret ernannt. Auf dem Gemälde zu Windsor Castle*) hält er den Stab eines Kammerherrn der Schatzkammer, eine Würde, zu der er 1526 gelangt war; die Kette des Hosenbandordens, dessen Ritter er kurz zuvor, den 24. April 1527, geworden, schmückt seinen Hals**). Dazu kommt ein goldgemustertes Kleid, darüber ein schwarzer Oberrock mit Kragen von Zobelpelz. Dieses stattliche Costüm gibt dem Bilde den Charakter des Repräsentirenden. Würde, Kraft und Nachdenken sprechen aus dem starken Gesicht, dessen gelbe Farbe nicht, wie vermuthet wurde, einer Uebermalung zuzuschreiben, sondern der Persönlichkeit eigenthümlich ist; die gleiche Gesichtsfarbe kommt schon auf der Originalzeichnung in der Windsorsammlung vor. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang, der, etwas zurückgezogen, Feigenblätter und blauen Himmel sehen läßt. Ein Zettel, wie bei Warhams Bild scheinbar am Hintergrund angesiegelt (man findet das öfter bei Holbein), zeigt die Datirung:

Anno. D. MCCCCCXXVII. —
Etatis. Suae. XLIX.

---

*) War auf der Manchester-Ausstellung wie auf der National-Porträt-Ausstellung.

**) Das Biographische hier wie in vielen andern Fällen zunächst nach dem von E. Lodge verfaßten Text des Chamberlaine'schen Werkes, der indessen zu controliren ist. Vieles in Stow und in Grafton's Chronicle of England.

Hollar hat die Zeichnung gestochen und dem Sir Henry Guildford eine Lady Guildford zum Seitenstück gegeben, von der indeß unseres Wissens weder eine Zeichnung noch ein Gemälde bekannt ist*).

Von 1527 rührt endlich noch das kleine Bildniß eines Mannes in der Dresdener Gallerie her, in halber Figur, mit Mütze und pelzbesetztem Rock, sowie mit kleinem braunem Backenbart. Trotz einer gewissen Härte in der Behandlung möchten wir die Urheberschaft Holbeins nicht bezweifeln. Die Jahrzahl steht auf einem Papier, welches der Dargestellte in der Hand hält.

Im folgenden Jahre scheint der Ruf Holbeins schon in weitere Kreise gedrungen zu sein. Er malte seinen Deutschen Landsmann, den Astronomen des Königs, Nicolaus Kratzer, aus München gebürtig, den auch Dürer mehrere Jahre vorher gezeichnet hatte, als er ihn in Antwerpen traf. Das Gemälde — jetzt im Louvre und wohl das beste der dortigen Holbein'schen Bilder**) — hatte Carel van Mander bei dem Kunstliebhaber Andries de Loo zu London gesehen und nannte es „een seer goedt Conterseytsel en meesterlijck ghedan". Der Dargestellte, lebensgroß und in halber Figur, schaut gegen rechts, von wo auch das Licht fällt: Holbein liebt es, das Gesicht soviel als möglich im vollen Licht zu zeigen. Er trägt eine schwarze Mütze und schwarzen Rock, darüber ein braunes Oberkleid. Eine weiße Krause und der Rand der rothen Weste kommen am Halse zum Vorschein. In der Rechten hält er einen Cirkel, in der Linken ein Polyeder. Verschiedene mathematische und astronomische Instrumente, zum Beispiel Lineal, Winkelmaß, Scheere, Hammer, Cirkel, auf deren „curiöse" Schilderung schon Mander mit Recht aufmerksam macht, hängen an der Wand oder liegen auf dem Tische, auf dem sich auch ein Blatt Papier mit der Inschrift***) befindet:

Imago ad viuam effigiem expressa
Nicolai Kratzeri monacenssis qui bauarus erat
Quadragesimum primum annum tempore illo complebat.
1528.

Das bartlose Gesicht ist nicht eben schön: große Nase, breiter Mund, grobes Kinn; recht ein schwerfälliger, ungeschickter Baier, doch tüchtig, und,

*) Bei Walpole ein solches angeführt. Ausgabe von Wornum I. S. 93.
**) So urtheilt auch Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 552.).
***) Die Abkürzungen sind aufgelöst.

wie es scheint, auch jovial. Dies berichten uns auch die Zeitgenossen und es geht aus jener zum Ueberdruß wiederholten Anekdote, die Mander erzählt, hervor. Holbein, der jeglichen Menschen so auffaßte, wie es ihm zukam, hob hier den nationalen Charaktor meisterhaft hervor, wußte eine derartige Persönlichkeit ebenso schlagend und treu wie jene aristrokratischen Erscheinungen, die wir kennen lernten, zu geben.

Die Dresdener Gallerie bewahrt eine kleine Tafel mit den Bildnissen von Mr. Thomas Godsalve aus Norwich*) und seinem Sohne John, beide an einem Tische sitzend. Ein Brief zeigt den Namen, den der Vater eben selbst geschrieben hat:

Thomas Godsalve de Norvico Aetatis suae anno quadragesimo septimo

ein Papier an der Wand die Jahrzahl:

Anno. Dni. MDXXVIII.

Vater und Sohn, dieser ein ganz junger Mensch, sehen sich beide merkwürdig ähnlich und sind wahre Typen Englischer Land-Gentlemen. John Godsalve kam später an den Hof, wurde von König Eduard VI. zum Ritter gemacht und starb 1557 auf seinen Besitzungen. Von ihm ist noch ein zweites Bildniß von Holbeins Hand, doch offenbar mehrere Jahre später, unter den Windsor-Zeichnungen zu sehen, das hier gleich auch erwähnt sein möge. Es ist keine Studie zu einem Bilde, sondern in Deckfarben vollständig ausgeführt und eines der größten Meisterwerke der Sammlung. John Godsalve trägt hier einen violetten Rock, der, nachlässig offen stehend, das Hemd sehen läßt, und darüber ein schwarzes Oberkleid mit Pelzbesatz; in den Händen hält er einen Brief; der Grund ist himmelblau. Der hagere junge Mann mit großer scharfer Nase, spärlich sprossendem Bart, in die Stirne hängendem Haar und schwärmerischen blauen Augen, mit denen er ernst zum Beschauer blickt, hat etwas Puritanisches im Wesen. Eine Notiz, die seine streng protestantische Richtung bestätigt, findet sich in der That im später zu erwähnenden Rechnungsbuche des Königlichen Haushalts aus den Jahren 1538—1541, das auch Mehreres über Holbein enthält. Zu Neujahr 1539, wo Jedermann am Hofe dem Monarchen eine Gabe darbrachte, die Künstler eigenhändige Arbeiten, die Vornehmen kostbare Geräthe oder Aehnliches, verehrte er dem Könige ein Neues Testament.

*) Der Gallerickatalog macht ihn irrthümlich zum „Sir Thomas Godsalve“.

Denjenigen Porträten, welche nach ihrer Bezeichnung sicher aus dieser Zeit stammen, ist noch ein Gemälde anzureihen, dessen künstlerischer Charakter es höchst wahrscheinlich macht, daß es damals gefertigt wurde, nämlich das des Sir Bryan Tuke in der Münchener Pinakothek. Auch er gehörte den gelehrten Kreisen an, hatte unter Anderem Betrachtungen über Chaucer geschrieben und wird von Leland als ein trefflicher Schriftsteller in Englischer Sprache gerühmt. Er war Schatzmeister des Königlichen Haushaltes*) und starb im Jahre 1545.

Daß der Dargestellte keinen Bart und längeres Haar trägt, deutet gleichfalls noch auf jene frühere Zeit. Sein Haupt bedeckt jene über die Ohren gehende Mütze, wie sie damals in England üblich war. Sein Oberkleid ist von schwarzer Seide und mit Pelz besetzt, darunter ein gleichfalls pelzbesetztes Wamms mit zierlichem Goldknopf, sowie Aermel mit goldenem Muster. An der Halskette hängt ein prachtvolles Goldkreuz, auf welchem Christi durchbohrte Hände und Füße in Email dargestellt sind. Den Grund bildet ein grüner Vorhang, hinter dem ein Todtengerippe, die fast abgelaufene Sanduhr weisend, hervorschaut. Unten liest man auf einem Blatte die hiezu passende Schriftstelle:

Job. cap. 10. NVNQVID NON PAVCITAS DIERVM
MEORVM FINIETVR BREVI?

„Will denn nicht ein Ende haben mein kurzes Leben?“ Außerdem ist hier der Name IO. HOLPAIN angebracht, eine Bezeichnung, die zwar sicher ziemlich alt ist, aber möglicherweise erst nach Holbeins Zeit zugesetzt sein könnte und durch ihre Augsburgisch-Schwäbische Orthographie, wie sie damals bei unserem Meister nicht mehr vorkommt, überrascht. Das setzt aber die Originalität des Bildes nicht im mindesten in Zweifel, das so schlagend wie nur möglich sich als ein Werk Holbeins kundgiebt**), und unter den acht Bildnissen, welche ihm in der Pinakothek beigemessen werden, eines der

*) Treasurer of the Chambre. — Biographische Notizen in Fuller, The history of the Worthies of England. — J. Leland, Scriptores nostri temporis.

**) Daß Mr. Wornum dies Bild bezweifelt, es in der Art des v. Melem gemalt nennt, und sagt: „the style does not proclaim it to be the work of Holbein“ würde mir ganz unbegreiflich sein, hätte das Gemälde nicht bis vor kurzem übermäßig hoch gehangen. Erst der neue Direktor, Herr Professor Folz, der in der Aufstellung manche höchst dankenswerthe Aenderungen gemacht, hat auch diesem Werke einen bessern Platz angewiesen. So sah ich es nach meinem Aufenthalt in England im Oktober 1866 und kann mein Urtheil mit voller Bestimmtheit aussprechen.

beiden echten ist. Es hat zwar gelitten, die Hände namentlich haben durch Putzen ihre Schatten eingebüßt, es sind manche feinere Uebergänge dadurch verloren gegangen und der Ton des Gesichtes scheint übertrieben roth. Dennoch ist es noch immer ein durch Wahrheit und feines Lebensgefühl, sowie durch meisterhafte Durchbildung ausgezeichnetes Bildniß, zugleich in der Auffassung etwas scharf und streng, wie manche von Holbeins Bildern gerade aus diesen Jahren, vor allem auch der Warham in Lambeth House.

Der Name des Dargestellten, der früher in Schleißheim und noch bis vor kurzem in München „ein Geistlicher" genannt wurde, war durch Waagen festgestellt worden, der ein zweites Porträt des Mannes von Holbein in England gesehen*). Damals befand es sich zu Corsham House in Wiltshire, dem Sitz der Familie Methuen und ist jetzt in dem Besitz des Marquis of Westminster übergegangen. In seinem Palast Grosvenor House in London befindet es sich indeß nicht, obwohl es im Katalog der prachtvollen Gallerie steht**). Es mag jetzt also wohl nach irgend einem Landsitze gekommen sein. Nach dem Verzeichniß enthält dies außer jener Stelle aus Hiob***) noch auf dem Grunde den Namen:

BRIANVS TVKE, MILES — AN° — ETATIS SVÆ LVII und darunter den Wahlspruch DROIT ET AVANT. Leider weiß man — soweit des Verfassers Quellenkenntniß reicht — das Geburtsjahr Sir Bryan Tuke's, das eine genaue Datirung des Bildes möglich machen würde, nicht. Nach Waagens Beschreibung müssen Costüm und Haltung völlig mit dem Gemälde in München stimmen, nur daß die Gestalt des Todes fehlt. Obwohl es leider bis auf den Kopf sehr vertrocknet und verwaschen sei, rühmt Waagen die Feinheit der Durchbildung und den wunderbaren Reiz des Naturgefühls.

Die Tracht, das lange Haar, die Bartlosigkeit machen es ferner bei einigen gezeichneten Bildnissen wahrscheinlich, daß sie damals entstanden sind. So bei dem Bildniß eines Unbekannten in halber Figur, unter den Florentiner Handzeichnungen. Er trägt jene über die Ohren gehende Mütze,

---

*) Kunstwerke und Künstler in England. Bd. II. 1838. S. 304. Erst Professor Marggrafs Katalog der Pinakothek, 1865, bringt den Namen.

**) Nr. 77. — Die Dienerschaft wußte über den Verbleib des Bildes keine Auskunft zu geben.

***) Von NVNQVID an, ohne das vorhergehende „Job" ꝛc.

welches damals in England üblich war; beide Hände ruhen ineinander. Den Hintergrund bildet eine Täfelung, die von kleinen Statuen gekrönt wird, eine prachtvolle Umgebung, die entschieden auf einen vornehmen Mann deutet*). Dann das Bildniß des Sir Thomas Elyot (gest. 1546) eines der durch Geist und feine Ausführung schönsten Blätter aus der Windsorsammlung. Auch er gehörte zu More's nächstem Freundeskreis und war ein Mann von vielseitiger Gelehrsamkeit, juristisch gebildet, Schriftsteller auf medicinischem, ethischem und historischem Gebiet, zugleich Uebersetzer aus Lateinischer und Griechischer Sprache. Durch seine Kenntnisse empfahl er sich dem Könige, ward zum Ritter ernannt, später als Gesandter nach Rom und an den Hof Karls V. gesandt. Nach More's Hinrichtung machten ihn seine enge Freundschaft mit diesem und sein Festhalten an der katholischen Religion verdächtig, sodaß er von nun an vom Schauplatz des öffentlichen Lebens abtrat. Das Gesicht mit seinen sehr entschiedenen Zügen spricht durch feinen und geistvollen Charakter an. Der Kopf seiner Gemahlin, der Lady Elyot, die 1569 als Gattin des Sir James Dyer starb, bildet das Gegenstück zu diesem.

Ob Holbein diese ganze Zeit über der Genosse von More's gastlichem Hause geblieben, ist uns unbekannt. Carel van Mander's Bericht von seinem dreijährigen Aufenthalt daselbst und von der Art, in welcher More ihn darauf dem Könige vorgestellt habe, in dessen Dienst er von nun an übergegangen sei, ist eben nichts anderes als ein Mährchen. Freilich hätte sich leicht Gelegenheit bieten können, daß Heinrich VIII. den Maler und seine Arbeiten im Hause zu Chelsea gesehen, aber Holbeins Werke weisen keine Spur davon auf, daß er vor 1536 mit dem Monarchen in Verbindung gewesen, während wir urkundliche Nachrichten über dieselbe sogar erst seit 1538 haben.

Mochte Holbein aber noch bei Morus wohnen oder nicht, jedenfalls war er bis zum Jahre 1529 noch mit ihm in naher Verbindung. Da vollendete er das umfangreichste Bild, welches er während seines ersten Aufenthaltes in England geschaffen, das große Familiengemälde des More-schen Hauses. Das Original ist jetzt verschollen; Carel van Mander

*) Photographirt in Alinari, Disegni di Firenze. Serie I. 50.

hatte es noch bei dem Sammler Andries de Loo in London gesehen. „Noch hatte dieser Liebhaber — so berichtet er — „eine sehr große Leinwand, in Wasserfarben bemalt, worauf in schöner, herrlicher Anordnung gekonterfeit saßen, so groß als das Leben, von Kopf bis zu Füßen, der gelehrte und berühmte Thomas Morus mit seiner Hausfrau, seinen Söhnen und Töchtern, ein Stück das würdig war, gesehen und hoch gepriesen zu werden." Aus de Loo's Nachlaß habe es dann ein Enkel des Thomas Morus, auch More geheißen, an sich gebracht*). Seitdem fehlt jede Spur; also wieder einer der zahlreichen Fälle, in welchen ein Hauptwerk unseres Meisters gänzlich verschollen ist.

Dagegen besitzt das Baseler Museum die Originalskizze Holbeins, welche More durch den Künstler, als dieser im Jahre 1529 heimkehrte, seinem alten Freunde Erasmus übersandt hatte. Wir sehen hier die Familie in einem Zimmer von einfacher, aber doch einem solchen Hause entsprechender Ausstattung versammelt. Wahrscheinlich ist es das Speisezimmer, denn links steht ein hohes Büffet, dessen Bord mit einer Blumenvase, Kannen, Flaschen und Schüsseln besetzt ist, nach ihrer edlen Form gewiß aus Silber, was in England damals selbst in großen Häusern noch eine Seltenheit war. Aehnliches Tafelgeräth, einen Leuchter und Bücher sehen wir rechts auf dem Fensterbrett. An der Mitte der Rückwand, die ein Vorhang deckt, hängt eine große Uhr mit Gewichten. Doch ist auch klar genug angedeutet, welch ein Geist in diesem Hause wohnt. Einige große Folianten liegen auf dem Boden, und die Mehrzahl der Anwesenden, namentlich die Frauen, haben Bücher in den Händen oder im Schooß.

Die Anordnung der Personen trägt einen ernst-repräsentirenden Charakter, der beinahe in das Feierliche geht. Hier sind keine genrehaften Motive, welche das Auge gefangen nehmen, sondern eine gemeinsame Stimmung geht durch alle Anwesenden hin und bringt es mit sich, daß dies ruhige Nebeneinander von Personen, ohne jede Handlung, dennoch zu einem wahrhaft einheitlichen und geschlossenen Ganzen wird. Für Repräsentation ist auch der nicht prächtige, aber stattliche Anzug von Allen gewählt. Die Frauenköpfe werden leider, wie überhaupt die meisten weiblichen Bildnisse, die Holbein in England malte, durch den eckigen, steifen Kopfputz, welcher das Haar gänzlich verdeckt, beeinträchtigt. — Ueber und neben die einzelnen Personen, oder auch unten an ihre Gewänder ist stets

*) Sandrart schreibt hier lediglich dem Mander nach.

in Lateinischer Sprache der Name und das Alter geschrieben, und zwar offenbar von More's eigener Hand. Die Aehnlichkeit mit der Briefadresse, welche der Aegidius in Longford Castle hält*) springt in die Augen. Durch diese Bezeichnungen wird auch das Geburtsjahr des Morus, über welches die Angaben sehr abweichend lauten, festgestellt. In der Skizze ist er 50 Jahr alt, da diese aber, nach ihrer Erwähnung in der Correspondenz des Erasmus, von 1529 stammt, ist er um 1479 geboren.

Er selbst sitzt in der Mitte des Kreises, wieder mit der großen Halskette und in Tracht, Haltung und Ausdruck fast ganz wie auf dem Bilde, welches Mr. Huth besitzt. Die Hände aber sind beinahe gänzlich durch die Aermel gedeckt; wohl aus gutem Grunde. — „Manus tantum subrusticae sunt" — blos seine Hände sind von etwas plumper Form — das ist das Einzige, was Erasmus an seiner Körperbildung auszusetzen findet. Ihm zur Rechten sein sechs-und-siebenzig-jähriger Vater John More, Richter von des Königs Bank, den Thomas Morus mit höchster Pietät in seinem Hause pflegte und dem er seine strenge, einfache Erziehung nie zu danken aufhörte, ein leutseliger, sanfter, barmherziger, gerechter und lauterer Mann, auch hochbetagt noch körperlich frisch und blühend", wie er selbst ihn nennt**). Neben demselben steht Margaretha Gigs, 22 Jahr alt, eine Verwandte des Hauses, die mit More's Töchtern erzogen worden war und bald darauf John Clement heirathete; sie hält ein Buch in der Linken, weist mit der Rechten darauf hin und scheint an den Greis, zu dem sie sich niederbeugt, eine Bemerkung über das Gelesene richten zu wollen. Vor ihr steht die zweite Tochter Elisabeth Dancy, 21 Jahr alt, ein Buch unter dem Arme und sich die Handschuhe anziehend. Sie schließt das Bild zur Linken ab. Gegenüber, ganz im Vordergrunde, sitzen die beiden andern Töchter auf dem Boden, Margaretha Roper, 22 Jahr alt, des Vaters Lieblingstochter, die er seine Meg zu nennen pflegte, und von der wir aus gleichzeitigen Quellen hören, daß sie nicht allein schön an Leib und Gestalt, sondern auch an Vernunft und Verstand dem Vater ganz ähnlich gewesen***). Sie besaß eine seltene Bildung, schrieb vortreffliche Lateinische Briefe, und doch war ihr ein stilles, echt weibliches Walten eigen. Von der ganzen Familie war sie die Einzige, welche ein

*) Vgl. S. 139.

**) Erasmi Op. III. S. 1442.

***) Ein glaubwirdige anzaygung des tods Herrn Thomae Mori ꝛc.

volles Verständniß für des Vaters Geist wie Gesinnung hatte, und eine tiefe und rührende Liebe verband sie mit ihm. Einige Jahr später, als er, seiner Habe und seines Gutes beraubt, im Tower lag, war sie es, welche ihm die milden Gaben seiner Freunde, durch die er erhalten werden mußte, in den Kerker überbrachte. An sie richtete er jenen erschütternden Abschiedsbrief, den er mit Kohle auf einen Fetzen Papier schrieb, und „meine einzige, gute Tochter", „Myne owne good daughter" redet er sie darin an. Und als man ihn fortführte von dem knechtischen Tribunal, das ihn zum Tode verurtheilt hatte, da drängte sie sich durch die Menge und fiel ihm zweimal weinend um den Hals, daß auch er zuletzt vor Leid nicht mehr reden konnte und selbst die rohen Trabanten nicht im Stande waren den Thränen zu wehren.

Margaretha hält ein aufgeschlagenes Buch im Schoße, ihr Antlitz hat etwas von der klaren Ueberlegenheit und der milden Ruhe ihres Vaters. Die jüngste Schwester neben ihr, Caecilie Heron, 19 Jahr alt, Buch und Rosenkranz haltend, wendet sich um, wie es scheint zu ihrer Stiefmutter Alice, die hinter beiden Töchtern am Betschemel kniet. More hatte sie, eine Wittwe, die sieben Jahre älter als er war, nach dem Tode der ersten Gattin gefreit. Auch das Bild sagt uns, daß sie „weder schön noch jung" war, wie wir das bei Erasmus lesen, der sie an einer andern Stelle eine etwas gar zu lebhafte, kleine Alte nennt, ihr übrigens doch die Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß sie eine eifrige und wachsame Hausmutter sei*). Neben ihr springt ein angeketteter Affe in die Höhe; aus Erasmus Brief an Hutten wissen wir, daß More in seinem Hause allerlei Thiere: Füchse, Wiesel, Affen, Vögel der verschiedensten Art hegte, deren Gestalt, Natur und Triebe immer aufs Neue zu beobachten ihm das größte Vergnügen war. — Hinter dieser Frauengruppe zur Linken des Vaters (also rechts vom Beschauer) steht John More, der Sohn, 19 Jahr alt, recht passend in ein Buch versenkt, denn von seinen wissenschaftlichen Fortschritten berichtet ja Thomas Morus wiederholt mit so großer Freude an Erasmus. John, von dem wir sonst wenig wissen, und der jedenfalls keine besonders hervortretende Persönlichkeit gewesen zu sein scheint, macht hier den Eindruck eines sanften, sinnigen und

---

*) S. 475 . . . . Viduam duxit magis curandae familiae, quam voluptati, quippe nec bellam admodum, nec puellam, ut ipse jocari solet, sed acrem ac vigilantem matrem familias. — S. 1456: nunc habet vetulam nimium vivacem etc.

unverdorbenen Jünglings. Neben ihm steht Henry Patenson, 40 Jahr alt, More's lustiger Rath. Ein solcher fand selbst in diesem Musensitz seine Stelle. Jener Brauch der damaliger Zeit war ganz besonders in den großen Häusern Englands heimisch, dessen Narren uns ja aus Shakspeare so wohl bekannt sind. Patenson, welchen More sehr gern hatte, ist seiner äußeren Erscheinung nach ein derber und jovialer Geselle. — Rechts von ihm blickt man durch eine Thüre mit hölzernem Vorbau in ein Seitengemach, in welchem zwei Diener oder Secretäre — nur durch ganz flüchtige Umrisse angedeutet — lesend oder schreibend am Fenster sitzen.

Die Schwiegersöhne sind auf dem Bilde nicht zu sehen, doch wir erblicken die Braut des Sohnes, Anna Grisacre*), 15 Jahr alt, die aber nicht an der Seite ihres Verlobten steht, sondern eben hinter ihrem Schwiegervater und dem alten John More vorbeigeht, sich gegen den Beschauer umwendet und so ihr Brustbild präsentirt. Das junge Mädchen, mit viel weltlicherer Miene als die Anderen, überschaut den Kreis mit einer Haltung und einem Ausdruck, als ob sie über manches ganz anders dächte, als sonst hier Brauch ist, und das war, wie wir aus kleinen Zügen wissen**), in der That auch der Fall.

Außer den Namen der Abgebildeten, die von More's Hand herrühren, befindet sich noch an zwei Stellen eine Schrift auf dem Blatt, in Deutscher Sprache und offenbar von Holbeins Hand, Bemerkungen über einige Abänderungen, die bei der Ausführung im Großen stattfinden sollten. Neben der knieenden Hausfrau lesen wir: „Dise soll sitzen", und links oben an der Wand, dicht neben dem Speiseschrank, wo in der Skizze nur eine Geige hängt, stehen die Worte: „klavikordi vnd ander seyten spill vf ein bretz". Musikalische Instrumente anzubringen war bei diesem Hause in der Ordnung, in welchem Vocal- und Instrumentalmusik von allen Mitgliedern geübt ward und sogar Frau Alice durch ihres Gatten heitres und schmeichlerisches Zureden sich hatte dahin bringen lassen, auf ihre alten Tage noch mehrere Instrumente spielen zu lernen.

Dies Blatt ist die erste flüchtige Skizze, zunächst dazu bestimmt, die Gruppirung der zahlreichen Familie festzustellen. Dennoch ist die Bildnißähnlichkeit aller Köpfe, die doch nur in wenigen Umrißlinien gezeichnet sind,

---

*) Oder Cresacre.

**) Sie lachte, nach Ropers Bericht, über More's Cilicium, als sie dies, das er geheim hielt, einmal aus Zufall erblickte.

eine vollständige und schlagende, und selbst die feinsten Lebensäußerungen sind in ihnen mit wunderbarer Sicherheit gegeben. Dies wird man namentlich gewahr, wenn man in den Mappen zu Windsor Castle die sieben großen Köpfe, welche für das Gemälde nach dem Leben gezeichnet wurden, vergleicht. Diese, welche zu den kühnsten und geistvollsten Stücken der Sammlung gehören, sind zunächst Thomas Morus selbst, sein greiser Vater und sein Sohn, dessen jugendliche Anmuth von außerordentlichem Reiz ist, dann die Braut und die jüngste, sich umwendende Tochter Caecilie, beide ohne Namen, endlich Margaretha Gigs und die zweite Tochter Elisabeth, unter den falschen Benennungen „Mother Jak“ und „Lady Barkly“.

Es giebt in England verschiedene Copien des Familienbildes, meist weit späteren Ursprungs und mit vielen Abweichungen, welche Horace Walpole beschreibt*). Auf diese weiter einzugehen, ist für uns ohne Interesse; nur eine Copie, die lange als das Original galt, und für dasselbe Exemplar ausgegeben wurde, welches Mander bei de Loo gesehen, ist höchst beachtenswerth. In der That stammt es aus guter Quelle, nämlich aus dem Besitz der Familie Roper, von welcher es durch Erbschaft an Mr. Charles Winn überging. Jetzt befindet es sich auf dessen Landsitz Nostell Priory in Yorkshire. Der Identität mit dem Bilde de Loo's

*) Danach Ausführliches bei Wornum S. 231 f. — Außer der authentischen Copie zu Nostell Priory (s. Verz. der Werke): 2) Wahrscheinlich eine Copie der vorigen zu East Hendred, Berkshire, bei Mr. Charles John Eyston, ehemals zu Barnborough, Yorkshire, dem Sitz der Familie Cresacre. — 3) Ebenfalls Copie der ersten, etwas verändert, zu Thorndon bei Brentford, im Besitz des Lord Petre, zu Walpole's Zeit bei Sir John Tyrrel zu Heron in Essex. — 4) Spätere nur theilweise an Holbein sich lehnende Composition von 1593, zu Cokethorpe-Park, Oxfordshire, im Besitz des Mr. Walter Strickland, zu Walpole's Zeit zu Burford, bei Speaker Lenthall u. s. w. — In Mechels Werke ist außer einem Facsimile der Originalskizze noch ein Stich „Ex Tabula Joh: Holbenii in Anglia adservata“, ohne weitere Quellenangabe. Daß hier kein Originalgemälde zu Grunde liegt, wird dadurch bewiesen, daß die Aenderungen, auf welche Holbeins handschriftliche Bemerkungen in der Baseler Skizze hindeuten und die auch im Bilde des Mr. Winn zu bemerken sind, nicht stattgefunden haben. Die einzigen Abweichungen von der Baseler Skizze bestehen in Auslassungen; die Geige an der Wand und die Männer im Nebenzimmer fehlen. Folglich war Mechels Vorbild wohl eine Copie der Originalzeichnung, gleichviel in welcher Form. — Mr. Wornums Angabe, die Baseler Skizze sei 1530 gezeichnet, ist irrthümlich. Diese Jahrzahl steht nur unter dem Bilde von derselben neueren Hand, die auch die Namen, mit einigen Schreibfehlern, z. B. Damea statt Dancea, zum zweiten Mal herunter geschrieben.

widersprechen zunächst zwei Thatsachen, die Mander angiebt. Erstens sagt er, daß der Enkel des Sir Thomas More, welcher das Gemälde kaufte, More geheißen, nicht Roper; zweitens, daß es in Wasserfarben gemalt war, und nicht in Oel wie das Bild der Familie Winn. Dies war auf der Porträt-Ausstellung des Jahres 1866 und that unzweifelhaft dar, mit welchem Recht Waagen ausgesprochen hatte, daß es eben nur eine gute alte Copie sei. Dennoch ist dies große Bild in hohem Maße interessant. Mag die Hand, die es copirte, zwar einen tüchtigen, doch keineswegs geistreichen Maler verrathen, mag die Trockenheit der Behandlung namentlich in dem reizlosen Beiwerk sichtbar sein, so zeigt sich uns doch, bis auf einen gewissen Grad, mit welchem feinen und sorgfältigen Studium das Originalbild ausgeführt sein mußte. Namentlich die Hände lassen darauf schließen, von denen mir zum Theil, durch die große Freundlichkeit von Mr. George Scharf, dessen meisterhafte Durchzeichnungen vorliegen. Interessant ist, daß hier in der That jene Abweichungen von der Skizze, welche nach Holbeins handschriftlichen Bemerkungen in Aussicht genommen waren, zu finden sind. Frau Alice sitzt in einem Lehnstuhl statt zu knieen, eine Goldkette mit Kreuz um den Hals und ein Buch im Schoß; an der Wand sind die gewünschten musikalischen Instrumente, Geige und Laute angebracht. Auch sonst sind einige kleine Aenderungen in der Ausstattung des Gemaches zu bemerken; das prächtige Tafelgeräth ist fast gänzlich verschwunden und durch Blumentöpfe, Musikinstrumente, Bücher ersetzt; das mochte dem Künstler vielleicht minder malerisch, dem Herrn des Hauses passender scheinen. Mehrere Buchtitel sind sogar zu lesen; Margaretha Roper zum Beispiel hat den Oedipus des Seneca im Schoß. Zwei Hunde liegen vorn auf dem Boden, der mit grünen Binsen bestreut ist; Fußteppiche waren damals selbst in wohlhabenden Häusern eine Seltenheit. In der offenen Thüre lehnt Johannes Heresius, More's Famulus, 27 Jahr alt, und im Nebengemach, dem Beschauer fast den Rücken wendend, ist die Gestalt eines Lesenden zu sehen.

Vom 5. und 6. September 1529 sind die Briefe des Erasmus an Thomas Morus und Margaretha Roper datirt, in welchen er seine innige Freude über die Zeichnung zum Familienbilde ausspricht, die ihm der Maler überbracht hatte. „O wäre es mir doch noch einmal in meinem

Leben vergönnt, die mir so theuren Freunde von Angesicht zu sehen, welche ich im Bilde, das mir Holbein überliefert hat, mit der innigsten Freude, die sich nur denken läßt, betrachtet" — schreibt er an More. „Ich kann in Worten kaum ausdrücken, Magaretha Roper, du Zierde deines England" so beginnt der zweite Brief — „welche innerste Herzensfreude ich empfunden habe, als der Maler Holbein mir Eure ganze Familie in so glücklichem Abbild vor Augen gestellt, daß ich Euch kaum viel besser hätte sehen können, wär ich selbst in Eurer Nähe gewesen. Häufig wünsche ich mir im Innern, daß noch einmal vor dem Ziel, welches das Verhängniß meinem Leben gesetzt hat, es mir vergönnt wäre, diesen theuren Freundeskreis zu sehen, dem ich von meinen äußeren Glücksgütern und auch von meinem Ruhm, wie immer sie sein mögen, den besten Theil verdanke, und lieber verdanke, als irgend einem andern Sterblichen. Einen schönen Theil des Wunsches hat nun die geniale Hand des Malers mir erfüllt. Alle erkannte ich, doch niemand mehr als Dich, und aus der schönen Hülle glaubte ich die noch weit schönere Seele hervorleuchten zu sehen" ... „Grüße Deine Mutter", so heißt es nach vielen andern Dingen am Schluß des Briefes, „die verehrte Frau Aloysia vielmals von mir; da ich sie selbst nicht umarmen konnte, habe ich ihr Bild von Herzen geküßt" *). — Kaum je hat Erasmus

*) S. 1232. An Morus: ... Utinam liceat adhuc semel in vita videre amicos mihi charissimos, quos in pictura, quam Olpeius exhibuit, utcunque conspexi summa cum animi mei voluptate .... An Margaretha: Vix ullo sermone consequi queam, Margareta Ropera, Britanniae tuae decus, quantam animo meo persenserim voluptatem, quum pictor Olpeinus totam familiam istam adeo feliciter expressam mihi repraesentarit, ut si coram adfuissem, non multo plus fuerim visurus. Frequenter illud apud meo soleo optare, ut semel etiam ante fatalem vitae diem intueri contingat charissimam mihi sodalitatem, cui meae, qualis qualis est, vel fortunae, vel gloriae bonam partem debeo, nec ullis mortalium debeo libentius. Hujus voti non minimam portionem mihi praestitit ingeniosa pictoris manus. Omnes agnovi, sed neminem magis quam te; videre mihi videbar per pulcherrimum domicilium relucentem animum multo pulchriorem ... Ornatissimae Matronae Aloysiae matri tuae multam ex me salutem dices, eique me commendabis et amanter et diligenter. Effigiem illius, quando coram non licuit, libenter sum exosculatus." In Margaretha's Antwort endlich, p. 1743: „Quod pictoris tibi adventus tantae voluptati fuit, illo nomine, quod utriusque mei parentis nostrumque omnium effigiem depictam detulerit, ingentibus cum gratiis libenter agnoscimus." — Im ersten Briefe wird der Maler Olpeius genannt; eine Verwechselung mit dem Namen eines früheren Famulus Severinus Olpeius. Der Name im zweiten Briefe kommt dem Richtigen näher. Welche Gewalt thut nicht auch Nicolaus Bourbon dem Namen unseres Meisters an, aus dem er Ulbius beim Latinisiren macht!

wieder so herzlich, mit so warmer Empfindung geschrieben. Zugleich spricht sich hier auch eine so lebhafte Anerkennung des Künstlers aus, daß dies ein neuer Beweis dafür ist, wie die zurückhaltende Empfehlung an Aegidius nicht in einer kühleren Gesinnung gegen Holbein, sondern in andern Verhältnissen ihren Grund hat*). Hatte doch Holbein nur der Vermittelung des Erasmus alles das zu danken, was er in England erreicht.

Durch die Arbeit, die er hier fand, war der Künstler ziemlich lange ausgeblieben für einen Baseler Bürger, den seine Obrigkeit auch in der Ferne nicht aus ihrer Hand entließ, und den die Pflichten gegen Familie, Zunft und Stadt an die Heimat banden. Nicht nur Gutes aber hatte er in England erlebt, auch manche allgemeine Noth und Sorge mußte er mit durchmachen. Dem Könige hatte bereits seine Liebe zur schönen Hofdame Miß Anna Boleyn Zweifel an der Rechtmäßigkeit seiner Ehe mit seines Bruders Wittwe Katharina von Arragon auftauchen lassen, und die Verhandlungen über diesen Punkt versetzten nicht nur die vornehmen Kreise, sondern ganz England, ja die Diplomatie von Europa in Aufregung. Außerdem hatte es in London eine Theuerung gegeben, die Schweißkrankheit war im Jahre 1528 besonders heftig gewesen, viele edle und vornehme Personen wurden hingerafft, fast täglich wechselte der König seine Residenz; auch in More's Haus war die Krankheit eingedrungen. Margarethe Roper war von dem Uebel auf das heftigste ergriffen worden, und schon schienen die Symptome des Todes einzutreten, als sie wie durch ein Wunder gerettet wurde. Seinem brünstigen Gebet zu Gott schrieb More ihre Genesung zu. Auch einen Krieg des Königs von England mit seinem eigenen höchsten Landesherrn, dem Kaiser, hatte Holbein in der Fremde erlebt.

Als er nun 1529 wieder nach der Heimat kam, fand er Erasmus aber nicht in Basel, sondern konnte schon eine Tagereise früher, zu Freiburg im Breisgau, Station machen, um seinen alten Gönner zu sehen und ihm die Sendung der Englischen Freunde zu übergeben. Von dort waren die mitgetheilten Briefe des Erasmus datirt.

Es waren die politischen Vorgänge, welche den großen Gelehrten aus seiner zweiten Heimat, „jenem Nest, an das ihn die Gewohnheit mancher Jahre fesselte", verjagt hatten. Während Holbein fern war, hatte auch seine Heimat stürmische Tage gesehen. Die gegenseitige Erbitterung der religiösen Parteien hatte endlich den gewaltsamen Ausbruch der Feindselig-

*) Vgl. S. 150.

keiten, der sich schon lange ahnen ließ, herbeigeführt. Schon Ostern 1528 hatte der Rath die Concession machen müssen, einige Kirchen gänzlich dem Gottesdienst nach reformirtem Ritus zu überlassen und die Bilder aus ihnen hinwegzuthun. Nachdrücklich warnte er vor allen Rottirungen, ermahnte die Parteien, einander nicht papistisch, lutherisch, ketzerisch, neu- oder altgläubig zu nennen, sondern einen jeden ungetrotzt und ungeschmähet bei seinem Glauben zu lassen*). Die Zeiten aber waren zu aufgeregt für dieses vorsichtige Verfahren. Ein Auflauf bewaffneter Bürger setzte im folgenden Jahre endlich die Entfernung der katholischgesinnten Mitglieder des Rathes durch. Aber einmal zusammengerottet und bewaffnet konnten die Eiferer sich nicht ohne gewaltsame Ausschreitungen trennen. Das Signal des Bildersturmes wurde gegeben; es war zur Fastnacht des Jahres 1529. Mit dem Münster wurde der Anfang gemacht; eine der verrammelten Thüren ward gesprengt und 340 Mann drangen ein, welche alle Bilder und Altäre niederwarfen und zerschlugen. Die Befehle des Raths waren machtlos dieser Eigenmächtigkeit gegenüber. Im Wahn, einer verwerflichen Abgötterei Einhalt zu thun, zogen die Eiferer nach St. Ulrich, St. Alban und andern Kirchen und Klöstern weiter. Um 5 Uhr Nachmittags waren diese Heldenthaten beendet, und den Tag darauf, Aschermittwoch den 10. Februar, folgte der nächste Akt des Dramas. Vierhundert Mann, vor ihnen her der Henker, zogen in das Münster, zertrümmerten was noch übrig blieb, schleppten die Bruchstücke hinaus auf die Pfalz und gaben Alles den Flammen von fünf Scheiterhaufen Preis. „Da war keiner, der nicht für sich selbst gefürchtet, als diese Hefe des Volkes mit Waffen und Kanonen den Marktplatz besetzt hielt" schreibt Erasmus an Pirkheimer**), und dann schildert er weiter die ganze Tragödie: „Solch ein Spott wurde mit den Heiligenbildern und selbst mit den Crucifixen getrieben, daß man denken sollte, es hätte ein Wunder geschehen müssen. Nichts blieb an Bildwerken übrig, weder in den Kirchen, noch in den Kreuzgängen, an den Portalen oder in den Klöstern. Was an gemalten Bildern da war, wurde mit Tünche überschmiert, was brennbar war, auf den Scheiterhaufen geworfen, was nicht, in Stücke geschlagen. Weder Geldwerth noch Kunstwerth vermochte irgend etwas zu retten."

Erasmus mußte finden, daß jetzt nicht mehr seines Bleibens in Basel sei. Schon hatte es bei manchen seiner vornehmen Gönner, Fürsten und

*) Ochs V. S. 610. — Das Folgende nach Cap. VII.
**) S. 1188 fg.

Prälaten, von denen er Pensionen bezog, Anstoß erregt, daß er in der protestantisch gesinnten Stadt seine Wohnung behielt. Jetzt war der Würfel gefallen. Ihm, der eigentlich im Innern auf keiner von beiden Parteien stand, war nichts so verhaßt als die Rohheit, und augenblicklich hatte er das größte Maß derselben auf reformatorischer Seite gesehen. Ja sich selbst, dessen abweichende Ansichten bekannt waren, glaubte er in Basel nicht sicher. Er mußte sich entschließen, „den alten Baum umzupflanzen", so schwer es für den ältlichen und kränklichen Mann war, und er wählte das benachbarte Freiburg, wo sich die katholische Gesinnung noch erhalten hatte, zu seinem Sitz. Der Abschied von dem liebgewordenen Orte, wie von manchem Freunde konnte nicht ohne Wehmuth geschehen. Als er das Schiff betreten hatte, das ihn den Rhein hinab führen sollte, sprach er die Verse, die Bonifacius Amerbach, sein Begleiter auf dieser Fahrt, in seine Schreibtafel notirte:

„Jam, Basilea, vale, qua non urbs altera multis
Annis exhibuit gratius hospitium.
Hinc precor omnia laeta tibi, simul illud, Erasmo
Hospes uti ne umquam tristior adveniat".

Was Wurstisen*) so übersetzt:

„Nun bhüt dich Gott, fürgliebte Statt,
Die mich so lang bherbergen that:
Ich wünsch dir Heil, vnd das kein Gast,
Dir mehr bring dann Erasmus Last."

Mit welchen Gefühlen mußte Holbein unter solchen Umständen Basel betreten! Der Kreis seiner alten Freunde und Gönner war gelichtet. Froben war zwei Jahre vorher gestorben; nur Bonifacius Amerbach war noch da. In dem Bildersturm war ohne Zweifel viel von seinen eigenen Werken zu Grunde gegangen, Altar- und Votivbilder, zu denen wir noch viele schöne Entwürfe unter den Handzeichnungen des Baseler Museums besitzen. Nur in Stücke zerhauen und unvollständig konnte ein so prachtvolles Gemälde

*) Chronik von Basel.

wie sein Abendmahl gerettet werden [1]). Ausnahmsweise blieb ein Werk wie die Orgelthüren im Münster an seiner Stelle, denn diese waren durch ihren hohen Platz vor dem ersten Ausbruch rohen Eifers geschützt, und die Behörde konnte später keinen Grund haben, sie zu entfernen, da sie nur zum Schmucke dienten, aber nicht zu den Bildern gehörten, denen Verehrung bezeigt wurde [2]). Denn dafür, daß man Bilder, bei welchen keine Verehrung stattfinde, bestehen lassen solle, sprechen auch die Schweizer Reformatoren, namentlich Zwingli, sich aus.

Holbein, der beim Beginn der reformatorischen Bewegung mit voller Ueberzeugung auf seinem Gebiet für sie eingetreten war, mochte wohl jetzt die Deutschen Psalmen von ganzem Herzen mitsingen, die nun in den Gotteshäusern und auf den Straßen ertönten, mochte auch das Abendmahl im Sinne Oekolampads nehmen, dessen Ansicht selbst Erasmus für eine ihm sehr einleuchtende erklärte [3]). Welch' einen Eindruck aber mußte in der 1529 ergangenen Ordnung über die Reformation der XVIII. Abschnitt „Von Bildern“ auf ihn machen: „Wir haben in unseren Kirchen zu Stadt und Land keine, weil sie vormals viele Anreizung zur Abgötterei gegeben, darum sie auch Gott so hoch verboten, und alle die verflucht hat, so Bilder machen. Deßhalben wir künftighin mit Gottes Hülfe keine Bilder aufrichten lassen, aber ernstlich nachdenken werden, wie wir die armen Dürftigen, so die wahren und lebendigen Bilder Gottes sind, tröstlich versehen mögen [4])“.

Von den Arbeiten, welche Holbein in dieser Zeit ausführte, haben wir großentheils bereits gesprochen. Waagens Ansicht, das schöne Bildniß von Holbeins Frau und Kindern im Baseler Museum sei erst damals entstanden, und die verstümmelte Jahrzahl 152 . . sei als 1529 zu ergänzen, haben wir immer mehr bestätigt gefunden, als wir die Bilder von Holbeins erstem Besuch in England kennen lernten. Die kühne, großartige Auffassung, die ihm gerade in diesen Jahren eigen war, die im Porträt Warham's, in den Studienköpfen zu More's Familienbilde lebt, springt hier recht deutlich in die Augen, weil das Gemälde nicht für einen reichen Besteller mit feiner Sorgfalt bis in das Einzelne ausgeführt, sondern keck und schnell hingeworfen ist, unmittelbar im Anschauen der Natur. Es mochte

---

[1]) Vgl. Band I. S. 232 fg., 265.

[2]) C. Grüneisen: De Protestantismo artibus haud infesto. Stuttgart u. Tübingen 1839.

[3]) Nisi obstaret consensus ecclesiae. — So vielfach in Briefen.

[4]) Ochs V. S. 721.

das Erste sein, was er nach seiner Rückkehr that, daß er den Seinen auch in künstlerischer Hinsicht seinen Zoll abtrug und sie, die er seit etwa drei Jahren nicht gesehen, so, wie er sie fand, mit dem Pinsel festhielt, die Frau, in deren Zügen manche Sorge des Lebens ihre Spuren zurückgelassen, und die beiden rührenden Kinder neben ihr, deren kleinstes, nach der Kleidung ohne Zweifel ein Mädchen, erst geboren sein mochte, als der Vater in der Fremde war *).

Es ist noch ein zweites Exemplar dieses Familienbildes vorhanden, das recht stark gelitten hat, so daß ein sicheres Urtheil kaum möglich ist, aber, wenn auch verputzt, doch noch so schlagend wirkt und so trefflich scheint, daß man es für eine Wiederholung von der eigenen Hand des Meisters halten möchte. Es ist jetzt im Besitz des Herrn Brasseur, Kunsthändlers in Köln. Auch dieses ist auf Papier gemalt, welches auf Holz geheftet ist. Die Umrisse sind nicht ausgeschnitten, doch ist oben ein Stück angeklebt mit einer Inschrift, die wohl auch noch dem 16. Jahrhundert angehört:

„Die Liebe zu Gott Heist charitas
Wer Liebe hatt der Tragtt Kein Haß".

Also hat hierdurch das Portrait, um für Käufer Interesse zu haben, in eine allegorische Darstellung der Charitas umgetauft werden sollen. Es kommen einige Abweichungen vor: das Haar des Knaben ist etwas schlichter geordnet, manche kleine Verschiedenheiten zeigen sich im Faltenwurf und das rechte Ohr der Frau ist — offenbar richtiger — etwas höher hinaufgerückt.

Von der früher **) ausgesprochenen Ansicht indeß, die Dresdener Wiederholung der Meyer'schen Madonna möchte gleichfalls damals entstanden sein, ist der Verfasser zurückgekommen. Die Aehnlichkeit der sicher von Holbein ausgeführten Theile mit Arbeiten dieser Zeit ist keineswegs so bestimmt, als uns damals schien. Den nicht mehr warm-bräunlichen, sondern etwas in das Graue gehenden Ton in den Schatten finden wir bereits in der Lais des Jahres 1526. Aus äußeren Gründen wäre eine Wiederholung des Gemäldes damals, noch vor dem Bildersturme, nach welchem auch Jacob Meyer aus Basel verschwand, ungleich wahrscheinlicher. Da befand sich

---

*) Vgl. Band I. S. 343, sowie das Nachtragscapitel. Ebenda über ein früheres Bildniß der Frau.

**) Band I. S. 322.

das erste Exemplar noch in der Kirche und es mochte um so eher eine Veranlassung da sein, ein zweites für das Haus zu malen. Damals konnte Holbein auch eher eine Werkstatt und einen Gehülfen haben, der manche Partien unter seiner Leitung gut zu copiren im Stande war.

Mit der religiösen Kunst war es jetzt ganz vorbei. Auch an Aufträgen der Porträtmalerei mochte es bei den schweren Zeiten fehlen. Wir kennen keine Porträte von Holbein, welche mit den Jahren 1529—1531 bezeichnet wären, oder deren Entstehung um diese Zeit man aus äußeren Gründen vermuthen dürfte. Es ist möglich, daß der Meister damals noch manches für den Holzschnitt zeichnete, etwa die „Bilder des Todes" durch jene später hinzugekommenen Blätter vervollständigte, vielleicht das große Blatt des „Erasmus im Gehäus" und das hiermit völlig übereinstimmende Blättchen des Apostels Paulus in der Nische*) schuf. Auch die Bilder zu geographischen und astronomischen Büchern mögen erst jetzt entstanden sein.

Endlich aber geschah es, daß im Sommer 1530 der Rath dem Künstler ein Werk, welches seiner werth war, übertrug. Die Selbständigkeit und politische Bedeutung der Stadt war durch den letzten entscheidenden Schritt, durch den rückhaltslosen Bruch mit den alten kirchlichen Verhältnissen nur gehoben worden. Es war jetzt ganz zeitgemäß, daß die Malereien im Großrathsaal, die seit dem Herbst 1522 ruhten, endlich zum Abschluß gebracht wurden. Zwischen dem 6. Juli und dem 18. November empfing Holbein, wie wir sahen, Zahlungen dafür. Von den beiden Gemälden, die er damals schuf, Rehabeam und Saul vor Samuel, hat der erste Band**) Beschreibung und Abbildungen gebracht. Wir erblickten in ihnen sogar die Stimmung jener Tage unverkennbar ausgeprägt. Ihr Thema ist nicht mehr aus den Erzählungen des classischen Alterthums, sondern aus dem Alten Testament geschöpft, und ein düsterer, herb-puritanischer Geist erfüllt namentlich das zweite. Aber an Großartigkeit der Auffassung, an echt historischem Geist der Darstellung übertreffen diese Wandbilder noch die früheren.

Die nächste Notiz, die wir urkundlich von Holbein haben, ist dann vom 7. Oktober 1531. Da hat Meister Hans Holbein siebzehn Pfund zehn Schilling — also vierzehn Gulden — empfangen „Von Beden Vren, am Rhinthor zemalen***)". Also wieder eine Handwerks-Arbeit gewöhnlichster

*) Vgl. S. 32. — Passavant 25.

**) S. 306 ff.

***) Vgl. Band I. S. 374.

Art. Am Uhrwerk des Rheinthors befand sich das Bild des Lallenkönigs, jenes Fratzengesicht, welches die Zunge gegen Klein-Basel herausstreckte, das ächte Symbol des vaterländischen Particularismus vom alten Schlage. Also hat Holbein auch offenbar damit zu thun gehabt, hat dies Schnitzwerk zum mindesten anstreichen müssen.

Aber es waren auch traurige Zeiten in Basel*). Zwei Jahre hintereinander, 1529 und 1530 gab es große Theuerung und in beiden hatte der Birsig durch Wasserhöhe in der Stadt und der Umgegend schlimme Verheerungen angerichtet. Im bösen Winter, welcher dazwischen lag, thaten die Wölfe großen Schaden, wovon seitdem nie wieder ein Beispiel vorgekommen ist. Dazu kamen äußere Streitigkeiten und im Innern wuchs die religiöse Aufregung der siegreichen protestantischen Partei bis zum Fanatismus an, der blutige Opfer forderte, und ebenso wie die alte Kirche den Fluch grausamer Verfolgungen von Andersgläubigen auf sich lud, wovon die Hinrichtung des freisinnigen Conrad In der Gasse ein trauriges Beispiel ist. Die protestantische Tyrannei war nicht minder hart, als es früher die päpstliche gewesen. Selbst über Bonifacius Amerbach wurde der Bann verhängt, weil er sich nicht entschließen konnte mit der Gemeinde nach dem neuen Brauch zum Abendmahl zu gehen. Hiezu kamen die Religions-Zwistigkeiten zwischen den einzelnen Cantonen, die endlich im Jahr 1531 zum offenen Kampf führten. Was mag für ein Zustand in Basel gewesen sein, als damals die alten katholischen Cantone im Kappeler Kriege Zürich und seine Bundesgenossen niederwarfen, Ulrich Zwingli, der nicht blos mit dem Wort, sondern auch mit der That für seine Sache eintrat, in der Schlacht fiel und auch 140 Mann aus Basel ihren Tod auf der Wahlstatt fanden.

Daß ein Künstler wie Holbein hier keine Thätigkeit fand, die ihn innerlich befriedigen und äußerlich ihm auch nur einen mäßigen Lohn gewähren konnte, läßt sich denken. Es mußte ihm die Erinnerung an die Jahre in England wieder auftauchen, wo er in ganz andere Kreise gekommen war, Männer vom höchsten Range hatte malen dürfen und ohne Zweifel weit bessere Geschäfte gemacht hatte. Jetzt mußten ihm sogar von drüben neue und glänzende Hoffnungen winken. Bald nachdem er England verlassen hatte, noch im Herbst 1529, war „jener große Cardinal", Wolsey, „der zweite König", wie Erasmus ihn nannte, gestürzt und an

*) Ochs. Band VI. Cap. I. — III.

die Spitze des neuen Ministeriums war als Lordkanzler Holbeins alter Gönner Sir Thomas More getreten.

Wir besitzen zwei Arbeiten von Holbeins Hand, welche mit der Ortsangabe London und der Jahrzahl 1532 bezeichnet sind, Bildnisse Deutscher Kaufleute vom Stahlhofe, von denen gleich die Rede sein wird. Wahrscheinlich hat also der Meister seine zweite Reise nach England angetreten, sobald der Winter von 1531 zu 1532 vorüber war. Als er dann einige Zeit entfernt war, bereute der Rath, daß er ihn hatte ziehen lassen, und der Bürgermeister Jacob Meyer — nicht Holbeins ehemaliger Gönner, sondern der protestantisch gesinnte Meyer zum Hirschen — richtete folgendes Sendschreiben an ihn:

„Meister Hansen Holbein dem Maler, jetzt in England".

„Wir, Jacob Meiger, Bürgermeister und Rath der Stadt Basel, entbieten unserm lieben Bürger Hansen Holbein unsern Gruß und thun dir hiermit zu wissen, daß es uns gefallen würde, wenn du dich sobald als möglich wieder heim verfügtest. Alsdann wollen wir, damit du desto besser zu Hause bleiben und Weib und Kind ernähren mögest, dich des Jahres mit dreißig Stück Geldes, bis wir im Stande sind, besser für dich zu sorgen, freundlich bedenken und versehen. Davon haben wir dich in Kenntniß setzen wollen, damit du dich darnach zu halten wissest. Den 2. Sept. Anno 32. *)"

Aber Holbein folgte dem ehrenvollen Rufe seiner Mitbürger nicht. Wie anerkennenswerth dies Gebot des Baseler Raths auch war, in Anbetracht der kleinlichen heimischen Verhältnisse, die jetzt gerade durch die Kriegskosten des vorigen Jahres doppelt drückend waren, so hatte Holbein doch in England weit bessere Gelegenheit zum Erwerb gefunden und sehnte sich aus der großen, in immer gesteigertem Aufschwung begriffenen Hauptstadt des mächtigen Königreiches, welche schon damals zur Weltstadt wurde, nicht in seine kleine Schweiz und in das enge und aussichtslose Leben der ehrsamen Reichsstadt zurück.

*) Wortlaut in Beilage II.

VIII.

Der Stahlhof. — Holbein ist bei seinem zweiten Besuch in England für andere Kreise, als früher thätig. — Sir Thomas More dankt ab. — Warham's Tod. — Beschäftigung für die Kaufleute der Deutschen Hansa. — Bildniß Gysins. — Hans von Antwerpen, in Windsor Castle. — Hans von Zürich. — Derich Born, in Windsor und München. — Kleine Rundbilder. — Kopf Melanchthons. — Porträte in Braunschweig, Wien und Petworth. — Das Glücksrad, beim Herzog von Devonshire. — Ehescheidung Heinrichs VIII. und Krönung der Anna Boleyn. — Glänzender Einzug der Königin. — Festbau der Kaufleute vom Stahlhof, nach Holbeins Erfindung. — Malereien für die Gildhalle der Deutschen Hansa. — Schicksal der Originale; Skizze im Louvre; Copien. — Die Triumphe des Reichthums und der Armuth. — Ihr geistiger Gehalt und ihr künstlerischer Stil. — Studium Mantegna's und Verwandtschaft zu Raffael. — Höchste Freiheit in den Formen des Cinquecento. — Zeichnung des Salomo und der Königin von Saba.

Viel hatte sich verändert, seit Holbein den Boden Englands verlassen, und dies hatte für ihn zunächst die Folge, daß er jetzt in ganz andere Kreise als früher kam. Wenn er darauf gerechnet hatte, durch seine Verbindung mit More noch in höherem Grade als bei seinem ersten Besuch für die vornehme Welt Arbeit zu finden, so waren diese Pläne durch die Zeitverhältnisse gekreuzt worden. Schon am 16. Mai 1532 hatte der König ihn auf sein dringendes Bitten seines hohen Amtes enthoben. Die Richtung, in welche die Regierung Heinrichs VIII. immer entschiedener hineingerieth, sein Drängen zur Scheidung von Katharinen, sein Streben, sich zum Oberherrn der Englischen Kirche zu machen, hatten den Ueberzeugungen des Groß-Kanzlers schon längst nicht mehr entsprochen. Ruhig und heiter wie

stets kehrte er nach seiner Abdankung heim; am nächsten Morgen, nach der Messe, trat er auf Frau Alice zu, machte ihr mit abgezogenem Hut eine feierliche Verbeugung und sprach: „Gnädige Frau, der Lord ist fort". Mit diesen Worten pflegte sonst einer der Diener anzuzeigen, daß der Lord-Kanzler, wenn er seinen Geschäften nachging, das Haus verlassen. Sie verstand nicht, was ihr Gatte meinte, bis er ihr auseinandersetzte, daß es mit dem Lord überhaupt vorbei sei. Und als sie jetzt, nach ihrer Art, in leidenschaftliche Vorwürfe ausbrach, setzte er dem nur Scherze entgegen. Nun begann im Hause zu Chelsea ein anderes Leben als bisher. Reichthümer hatte Sir Thomas More während seines hohen Amtes nicht aufgehäuft, immer war er ein Vater aller Bedürftigen gewesen, hatte die großartigste Gastfreundschaft geübt und, sobald für die nöthigsten Bedürfnisse der Seinigen gesorgt war, mit vollen Händen gespendet, was er besaß. Jetzt war ihm nur ein ganz bescheidenes Einkommen geblieben, welches auch für eine so edle und großmüthige Kunstbegünstigung wie früher keinen Raum ließ.

Am 23. August desselben Jahres war zudem Holbeins zweiter Gönner, der greise Erzbischof Warham, gestorben, durch eine schonende Vorsehung vor dem völligen Umsturz der kirchlichen Verhältnisse in England hinweggenommen, nachdem er noch von seinem Bette aus seinen Notaren einen feierlichen Protest dictirt hatte gegen jeden schon durchgegangenen oder künftigen Parlamentsbeschluß, welcher die Rechte der Kirche und des päpstlichen Stuhles verletze.

Während seine Verbindungen nach dieser Seite dem Maler nichts mehr gewährten, eröffneten sich ihm neue und fruchtbringende Beziehungen nach einer andern Seite hin, nämlich zu seinen Landsmännern, den Kaufleuten der Deutschen Hansa, die zu allen Zeiten angesehene Männer und tüchtige Künstler aus dem Vaterlande ehrenvoll und würdig empfingen. Seine wahre Heimat in der Fremde blieb für die nächsten Jahre der Stahlhof*), mit seinen Waarenlagern und Wohnhäusern, mit der alten steinernen Gildhalle, dem Sommerhause am Fluß, dem freundlichen Garten, in welchem Fruchtbäume und Reben gepflanzt wurden, und dem Rheinischen Weinhause, wo das goldene Naß auch von Engländern gern getrunken ward und ihnen das Deutsche Backwerk sowie die geräucherte Rindszunge als

---

*) J. M. Lappenberg, Urkundliche Geschichte des Hansischen Stahlhofes in London, Hamburg 1851. — R. Pauli, Bilder aus Alt-England. S. 149. Der Hansische Stahlhof in London.

Delicatessen galten. Vielleicht hat auch Holbein, wie viele Deutsche, Anfangs hier gewohnt; doch fehlen darüber Nachrichten.

Aus den Jahren 1532—1536 haben wir Bildnisse Deutscher Kaufleute vom Stahlhofe, von Holbeins Hand gemalt. Diese Porträte pflegen gewisse gemeinsame Kennzeichen zu haben. Meist zeigen sie den Dargestellten in halber Figur, und ringsum allerlei Beiwerk und Geräth, das mit großer Liebe ausgeführt ist. Auf Briefadressen pflegt in Deutscher Sprache der Name des Dargestellten, sein Wohnort London, gewöhnlich auch noch die genauere Adresse: im Stahlhofe, zu stehen. Außerdem finden wir meist sein Alter sammt der Jahrzahl, seinen Wahlspruch oder auch ein paar Lateinische Verse, auf das Porträt bezüglich, Alles sorgsam und an passender Stelle angebracht. Den Namen des Malers zeigt keines dieser Bilder.

Das an Umfang wie an Kunstwerth hervorragendste Bild dieser ganzen Gruppe, ja überhaupt eine der schönsten Leistungen Holbeins ist das Porträt des Jörg Gysin im Museum zu Berlin*). Dieser war ein specieller Landsmann des Künstlers. Die Familie Gysin (oder Gyze, wie meist auf dem Bilde steht) ist in der Baseler Gegend heimisch; noch heute kann man im benachbarten Städtchen Liestall diesen Namen auf den Aushängschildern fast an jedem Hause lesen. Wir erblicken einen Mann in jüngeren Jahren, bartlos, mit ziemlich langem, blondem Haar, angethan mit schwarzer Mütze, rothem Unterkleid von einem schillernden Stoff und schwarzem Ueberrock, beide oben ausgeschnitten, so daß man das fein gefältelte weiße Hemd sieht, welches die Brust bedeckt. Er ist eben damit beschäftigt, einen Brief zu öffnen, und zwar einen Brief seines Bruders, wie die deutlich geschriebene Adresse zeigt:

Dem erszamen
Jergen gisze to lunden
In engelant Mynem
broder to handen.

Auch die ziemlich gleichlautenden Adressen mehrerer anderer Briefe, welche an die Wand befestigt sind, lassen sich entziffern. Einige lassen als Absender Hans stolten, tomas Bandz, Jergen zu Basel erkennen, und sind von 1528 und 1531 datirt. Das Datum des Bildes selbst lesen wir aber auf einem an die Wand gesiegelten Zettel, welcher die Inschrift trägt:

*) In Photographien beim Verleger dieses Buches zu haben.

Διστυχιὸν in Imaginem Georgij Gysenii
Ista refert vultus, quam cernis, Imago Georgi
Sic oculos viuus, sic habet ille Genas.
Anno aetatis suae xxxiiij
Anno Dom. 1532.

Etwas tiefer an der Wand steht der Wahlspruch:

Nulla sine merore voluptas.
. G. Gyze :—

Der Abgebildete sitzt hinter einem Tische, auf welchem ein prächtiger gemusterter Teppich liegt, der sich heute zur Nachahmung empfehlen würde; vor ihm das mannigfaltigste Geräthe, wie es in die Schreibstube eines Kaufmanns gehört, Schreibzeug, Scheere, Feder und Petschaft, ein großes Rechnungsbuch, ein rundes Henkelgefäß, wohl vom zartesten Venetianischen Glase, welches Blumen, namentlich Nelken enthält, und dessen Durchsichtigkeit und Klarheit unvergleichlich dargestellt sind. Eine Kugel für Bindfaden hängt herab, zwei Borde zu beiden Seiten enthalten Bücher, Ringe, Schlüssel, eine Uhr mit Petschaft, eine Goldwaage. Den Hintergrund bildet eine grüne Wand. In diesem Beiwerk hat die Feinheit der Ausführung bis in das Kleinste, die erschöpfende Charakteristik der verschiedensten Stoffe, Gold, Stahl, Glas, nicht ihres Gleichen. Es ist mit einer so liebevollen Genauigkeit, einer so richtigen Empfindung gemacht, daß der größte Stillleben-Maler späterer Zeiten, der in solchen Motiven sein höchstes und eigentliches Ziel sieht, nicht damit wetteifern kann.

Ungesucht angeordnet, als ob nur der Zufall hier gewaltet, sind alle die Dinge nothwendig, um die künstlerische Stimmung, auf welche es dem Maler ankam, hervorzurufen. Wir sehen nicht blos die Person des jungen Kaufmanns, sondern in die gewöhnliche Stätte seines Wirkens blicken wir hinein, mitten in Ausübung seines täglichen Berufes treffen wir ihn an. Und wie paßt seine ganze Erscheinung, sein Wesen, sein Ausdruck da hinein! Dieses echte Bild eines Deutschen Mannes, Deutsch in den Formen des Gesichts, der großen geraden Nase, der stark und schwer gebildeten Unterpartie des Gesichtes, den feuchtglänzenden Augen voll Gemüth und Redlichkeit, die auf den Beschauer gerichtet sind! Welch' ein tüchtiger Kern, welche prunklose Rechtschaffenheit, welche schlichte Verständigkeit sprechen aus diesem Manne! Mit Gelassenheit und Ueberlegung thut er, was er täglich zu thun gewohnt ist, selbst beim Oeffnen des Briefes aus der Heimat läßt er sich

Zeit und wird uns Red' und Antwort stehen, falls wir ihn befragen. Holbein, treu wie immer, hat diese Persönlichkeit vor uns hingestellt, ohne zu ihrem Abbild das Mindeste von dem Seinigen hinzuzuthun, ohne sie in irgend einem Zuge über das, was sie in Wirklichkeit ist und was sie täglich scheint, zu erheben. Aber was dieser Mensch ist und hat, das ist hier auch ganz gegeben, tief aus dem Innern ist der Kern seines Wesens hervorgeholt und in die Erscheinung gerufen.

Vielleicht in keinem Bildniß kann man Holbein so gründlich kennen lernen, als in diesem Werke, zu dessen sonstigen Vorzügen noch seine seltene Erhaltung kommt. Nur das Schwarz des Ueberrocks ist mit der Zeit etwas stumpf und undurchsichtig geworden. Sonst finden wir hier, wie das die Art des Anzuges und des Beiwerks mit sich brachten, eine Mannigfaltigkeit der Töne, einen Reichthum der Palette, wie sie bei Porträten des Meisters nicht häufig sind. Der Ton ist klar, zart und leuchtend, und während uns beim Anschauen des Einzelnen in nächster Nähe das Machwerk als ein wahres Wunder scheint, ist auch der Eindruck des Ganzen beim Anblick von der Ferne nicht minder schlagend. Es befriedigt und erschließt uns ungeahnte Schönheiten, je länger wir es anschauen.

Demselben Jahre gehört auch ein Bildniß in Windsor Castle an, welches sich bereits in der Sammlung König Karls I. befand und in deren Katalog*) genau beschrieben wird. Es ist nicht so gut erhalten wie das vorige Gemälde, sondern zeigt manche Retouchen, ist etwas dunkel geworden, war aber auch von Anfang an nicht von gleicher Feinheit der Ausführung und gleichem Reichthum der coloristischen Wirkung. Doch der Eindruck ist höchst kraftvoll und lebendig. Der Dargestellte, dreiviertel lebensgroß, zeigt sich in halber Figur, gegen links blickend, mit dunkeln Augen, braunem Haar und Bart. Der Kopf ist in vollem Licht genommen. Ueber einem schwarzen Kleide sitzt ein dunkler Ueberrock, der wohl ursprünglich grün war, das Haupt ist mit einer Mütze bedeckt, den Hintergrund bildet eine graue Wand. Eben will der Abgebildete einen Brief öffnen, indem er den umgeschlungenen Bindfaden mit einem Messer durchschneidet. Die Briefadresse — in kleiner, schwer zu entziffernder Schrift — lesen wir, wie folgt:

---

*) Beilage III. Bd. I. Nr. 29.

Dem ersamen H[a]nnsen
Von anwerpen .... vpn
Stallhoff zv h[anden].

Ein zur Seite liegender Zettel fügt die Notiz bei:

Anno Dni 1532 a. d. 26. Julii
Aetatis suae ....[1]).

Da haben wir also einen Mann, der später in persönliche Beziehung zu Holbein kommt. Der Goldschmied Mr. John of Anwarpe ist einer der Zeugen bei der Errichtung von Holbeins Testament. Für ihn hat Holbein auch einmal einen prächtigen Pokal entworfen, auf dessen Skizze im Baseler Museum[2]) der Anfang des Namens: HANS VON ANT ..... steht. Für den König und den Hof war er zwischen 1537 und 1547 beschäftigt[3]). Näheres über diesen Mann erfahren wir aus den Vorstands-Berichten der Londoner Goldschmiedezunft[4]). Den 16. April 1540 empfiehlt Thomas Cromwell der Gesellschaft „recht herzlich“, und auch mit dem gewünschten Erfolg, den Ueberbringer der Briefes John Van Andewarpe, in seinem Beruf Diener Ihrer Gnaden der Königin (Anna von Cleve), der um das Bürgerrecht von London einkommen will und zunächst die Freiheit der Goldschmiedsgesellschaft zu erlangen wünscht, was am ehesten zur Gewährung jenes Gesuches führen würde. Wir hören hier, daß er schon 26 Jahre in London wohne, mit einer Engländerin verheirathet sei und mehrere Kinder von ihr habe. — Daß wir uns in Feststellung der Persönlichkeit nicht irren, zeigen außerdem zwei Einzelheiten im Bilde selbst, welche auf den Beruf des Mannes deuten: das Schurzfell, das unter seinem Ueberrock zum Vorschein kommt, und die Goldstücke, welche vor ihm liegen. Gold- und Silbermünzen pflegten die Goldschmiede ja auch an ihren Buden auszustellen[5]). Auf der grünen Tischdecke liegen auch noch eine Feder und ein Petschaft mit seinem Zeichen oder Monogramm, das der Gestalt eines W gleicht.

Es giebt einen Stich von Wenzel Hollar[6]), welcher die Bezeichnung trägt:

---

[1]) Das Alter ist nicht mehr zu lesen. In der oberen Adresse ist das Wort anwerpen ganz klar, vom Vornamen dagegen nur der erste Buchstabe völlig sicher.

[2]) „Skizzenbuch“ Nr. 109.

[3]) A. W. Franks, Archaeologia vol. XXXIX (Discovery of the Will of Hans Holbein).

[4]) William Herbert, The History of the twelve great Livery Companies of London. 1836. Vol. II. p. 138.

[5]) Vgl. S. 156. [6]) Parthey, Nr. 1411.

HANS VON ZVRCH GOLTSCHMIDT.
Hans holbein.
1532.

Also wieder ein Goldschmied! Daniel von Wensin*) berichtet — freilich mit einiger Uebertreibung — vor nicht langer Zeit seien fast alle Goldschmiede in London Deutsche gewesen, wozu damals natürlich die Niederländer und Schweizer auch gerechnet wurden. Hans von Zürich, Holbeins specieller Landsmann aus der Schweiz, ist ein hagerer Mann, schlicht im Wesen, ansprechend und freundlich im Ausdruck. Hollars Stich giebt ihn in halber Figur. Das Original befand sich in der Arundel-Sammlung; jetzt haben wir keine Kunde mehr davon und wissen auch nicht, ob es eine Zeichnung oder ein Gemälde war.

Ein anderes Bildniß in Windsor Castle, auch aus der Sammlung Karls I. wie das vorhin genannte, ward im folgenden Jahre gemalt. Die ganze Behandlung ist noch vorzüglicher, die Schatten gehen mehr in das Graue, der kühle, feine Ton erinnert an Gysins Porträt**). Es zeigt, kaum lebensgroß, einen ganz jungen Mann mit magerem, außerordentlich anziehendem Gesicht, fast von vorn, mit dunkeln Augen und kastanienbraunem Haar. Auf einer Steinbrüstung ruht der rechte Arm und auf diesem die linke Hand, die ganze Haltung athmet eine angenehme Ruhe. Der Jüngling trägt ein schwarzes Barett und ein schwarzes Atlaskleid, die Feinheit der Detailbehandlung ist namentlich in der reizenden Ausführung seines Hemdkragens zu beachten, der mit jenen unter dem Namen Spanish work bekannten zarten Linienverzierungen in schwarzer Seide bestickt ist. Im Grunde Feigenblätter und dahinter blauer Himmel. Unter der Brüstung liest man:

DERICHVS SI VOCEM ADDAS IPSISSIMVS HIC SIT
HVNC DVBITES PICTOR FECERIT AN GENITOR.
DER. BORN ETATIS SVÆ 23 ANNO 1533.

„Gieb ihm nur noch die Stimme, und du glaubst ihn in eigener Person zu sehen, lebend, nicht gemalt!“ —

---

*) Oratio contra Britannos. Tubingae 1613. Citirt von Elze in der Einleitung zu G. Chapmans Tragedy of Alphonsus . . . . 1867. p. 9.

**) Dieselbe Bemerkung macht Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. I. S. 177.

Es kommt außerdem noch ein zweites Porträt dieses Derich Born vor, nur der Kopf, wenig mehr als drei Zoll hoch, oval, in Oel auf Papier, ein trotz mancher Retouchen kostbares Kleinod in der Münchener Pinakothek*). Es ist dasselbe angenehme Jünglingsgesicht, nur nicht ganz so sehr von vorn. Auch hier steht der Name darauf, nur daß bei einer Verkleinerung des Gemäldes der letzte Buchstabe, sowie die Altersangabe und das Ende der Jahrzahl verschwunden sind. Auf beiden Seiten des Kopfes liest man;

DE BOR...
...TATIS SVAE...
M. D. XXX...

Auch hier ist die prachtvolle Ausführung des „Spanischen Werkes" am Halskragen sowie der silberne, zarte Ton der Färbung zu bewundern.

Solche Bildnisse in Oel, auf Holz oder Papier, rund oder oval und in ganz kleinem Format pflegte Holbein gerade in diesen Jahren zu malen. Sie bilden einen Uebergang zur Miniaturmalerei, welche der Künstler später ebenfalls übte, und pflegten nicht aufgehängt, sondern in Kapseln bewahrt zu werden. Schon dem Jahre 1532 gehört, wenn wir einer handschriftlichen Zahl auf der Rückseite glauben**), das runde, kleine Bildniß eines Mannes mit braunem Bart und breitem, wohlgebildetem Gesicht, entschieden von Deutschem Typus, in schwarzem Rock, rother Weste und schwarzem Hut an, welches sich im Welfenmuseum zu Hannover befindet. Vom folgenden Jahre stammt ein sehr schönes Rundbild in der prachtvollen Gallerie des Herrn Gsell in Wien, ein junger Mann mit schwarzer Mütze, schwarzem Rock und rothem Unterkleid. Auf dem blauen Grunde steht: ANNO 1533. In der herrlichen rechten Hand hält er eine Nelke, wie eine solche, bei zahlreichen Bildnissen aus jener Zeit, namentlich im Norden, vorkommt. Diese Blume, die wir ja auch im Glase neben Gysin sahen, hatte unzweifelhaft eine symbolische Bedeutung. Es ist ein bartloses Gesicht, dessen Charakter ebenfalls auf einen Deutschen schließen läßt, edel und bedeutend, mit großer Nase und ausdrucksvollen, fein an einander geschlossenen Lippen; das schlichte Haar ist schwarz. Das Colorit zeigt einen für diese Epoche ungewöhnlich warmen Ton.

---

*) Cab. 166 a. Das zweite der beiden echten Holbein'schen Bildnisse daselbst, vgl. oben S. 185. Im Katalog nur als „angeblich Holbein".

**) S. Verz. d. Werke, Hannover, dort als „Tizian".

Das schönste kleine Bildniß dieser Gattung ist aber ein Porträt Melanchthons im Welfenmuseum zu Hannover. Es befindet sich noch in der ursprünglichen Kapsel, deren Außenseite, grau in grau, die zierlichsten Ornamente, dazwischen Satyr-Gestalten, ganz im Renaissancegeschmack wie ihn Holbein handhabt, zeigt; in der Mitte die Inschrift, welche des Meisters Namen nennt:

QVI CERNIS TANTVM NON VIVA MELANCHTHONIS ORA
HOLBINVS RARA DEXTERITATE DEDIT.

Die Aechtheit dieser gleichzeitigen Inschrift ist über jeden Zweifel erhaben. Ebenso entschieden beweisen rein künstlerische Gründe Holbeins Urheberschaft. Seinen Stil finden wir nicht nur im Ornamente, sondern auch in der außerordentlichen Feinheit der Modellirung und in der schlichten Lebenswahrheit des treu und scharf in einem zarten, kühlen Ton auf grauem Grund gemalten Kopfes. Es ist das vorzüglichste Bildniß, welches von Melanchthon existirt.

Es läßt sich aber nicht annehmen, daß Holbein den Reformator jemals persönlich gesehen habe. Im Jahre 1524, als Melanchthon in seine Heimath reiste, hatte er zwar die Absicht, den Erasmus in Basel zu besuchen, gab jedoch diesen Plan wieder auf*). Der Künstler hat sein Bild also nicht nach dem Leben, sondern nach andern Vorlagen gemalt, und es ist uns am wahrscheinlichsten, daß es zu jener Zeit, von welcher wir jetzt reden, geschehen ist. Die künstlerische Behandlung stimmt durchaus mit den Bildern, die wir oben besprachen, namentlich mit dem kleinen Münchener Kopf des Derich Born überein. Sodann ist aber auch die Verwandtschaft des Distichons auf dem Deckel mit den Lateinischen Versen auf manchen dieser Stahlhof-Porträte, namentlich aber mit dem Epigramm auf Borns Porträt zu Windsor unverkennbar.

Noch wenige Jahre vorher, als in der letzten Zeit Wolsey's und unter der Kanzlerschaft More's die Kaufleute vom Stahlhofe der Lutherischen Ketzerei verdächtig wurden, konnten sie die Anklagepunkte feierlich abschwören, jetzt aber, wo die Reformation in England Wurzel zu fassen begann, war diese Gesinnung namentlich in dem Deutschen Kreise völlig zur herrschenden geworden und gerade jetzt konnten Mitglieder desselben auf

*) Correspondenz des Erasmus. S. 817. 1704.

den Gedanken kommen, sich den vaterländischen Reformator malen zu lassen, was Holbein wohl im Anschluß an Dürers Kupferstich wie vielleicht an ein Porträt aus Cranachs Werkstatt that*).

Dem Jahre 1533 gehören noch zwei größere Bilder von Kaufleuten des Stahlhofes, in halber Figur und halb lebensgroß, beide in der Behandlung sehr übereinstimmend, an. Das ansprechendere, in der Braunschweiger Gallerie, zeigt, ganz von vorn, einen schwarz gekleideten Mann, der seine Handschuhe und zwei Briefe hält, deren Adressen wir so zu entziffern glauben:

1) Dem Ersamen festen (?) ....
fallenn zv lund .... in
stalluf si dis . . . .

und 2) Dem Ersamen fyrn(em) amb
falen zu Lunden in stallhoff
sy diesser briff.

Der Name scheint danach Ambrosius Fallen zu sein. Das Gemälde enthält außerdem den schönen Wahlspruch:

IN ALS GEDOLTIG

und die Datirung: SINS ALTERS 32
ANNO .. 1533.

Im andern Bildniß, das im Wiener Belvedere zu sehen ist, hat wohl die Farbe einige Veränderung erlitten, der ursprünglich blaue Grund ist grün, die Schatten sind zu grau geworden, obwohl die Meisterschaft in Auffassung und Modellirung sich noch immer erkennen läßt. Der bartlose junge Mann in schwarzem, pelzbesetztem Ueberrock, schlichten, ernsten Aussehens und mit sehr schönen, lebensvollen Händen, ist, wie Gysin und Hans von Antwerpen, damit beschäftigt, einen Brief zu öffnen und zwar von seinem Vater, wie die Adresse, treu in ihrem Niederdeutschen Dialekt gegeben, uns erzählt:

Dem ersamen Deryck tybys von Duysburch alwyl Londen vff
wi .. dgyss **) mynem leften sun ...

---

*) Walpole (I. S. 95) führt, als in seinem Besitz befindlich, einen Kopf Melanchthons von Holbein an. In der Auction von Strawberry-hill für 15 Guineas verkauft.

**) Dies Wort, nicht ganz deutlich, bedeutet sicher Wingoos (oder Windgoos) Alley, hinter dem Stahlhof, wo viele zu jenem gehörende Häuser Deutscher Kaufleute standen. S. Lappenberg.

Hier erfahren wir also Namen und Vaterstadt. Genaueres meldet ein daneben liegendes zweites Blatt von der eigenen Hand des Abgebildeten:

Da ich was 33 Jar alt was ich Deryck tybis to Londen dyser gestalt vnd hab dyser geleiken den mark gesch(rieben) mit myner eigener hant vnd was Halbs mertzenn 1533 per my Deryck (hier sein Monogramm) tybis fon dus . . . . .

Jenes selbe Monogramm mit den verkehrt gesehenen Initialen D T steht auf einem Petschaft, das wir nebst Siegellack, Feder, Schreibzeug vor ihm auf dem Tische sehen.

Endlich gehört zu dieser Gruppe noch ein Gemälde, das erst ein paar Jahre später entstanden ist, zu Petworth, dem Schloß des Lord Leconfield. Es zeigt einen Mann mit braunem Haar und Vollbart, dreiviertel lebensgroß. Der Grund ist blau, doch links ein grüner Vorhang. Beide Hände sind sichtbar, die linke, auf einem rothbehangenen Tische ruhend, hält einen Brief mit der Adresse:

Dem Erasm vnd
firnem derick berck to
londen vyt stallhoff S . . .

Etwas tiefer, neben einem Zeichen, steht der Name des Absenders, der sich nicht entziffern läßt. Daneben liegt ein Zettel mit den Worten: „Olim meminisse iuuabit“, woraus hervorgeht, daß dies Bild zum Andenken für eine liebe Person bestimmt war. Rechts unten, auf der Tischdecke, liest man AN. 1536 ÆTA: 30*). Der Abgebildete, mit kleinen dunkelblauen Augen und schwachen Brauen, ein wenig schief gerichteter Nase, angenehm gebildetem Munde und starken Backenknochen, hat im Ausdruck etwas ungemein Wohlwollendes, Aufrichtiges, Gemüthvolles. Ein milder Ernst spricht aus seinen Zügen. Das Schwarz seines Anzugs, offenbar Atlas, ist von einem wässrigen Schimmer, die Falten sind scharf gebrochen. Auf der Brust kommt das Hemd mit seinem „Spanish work“ zum Vorschein; das auch hier mit höchster Zierlichkeit und Vollendung gemalt ist.

Dem Jahre 1533, in welchem die Mehrzahl der oben beschriebenen Porträte entstanden ist, gehört auch eine zu Chatsworth, dem Landsitz des Herzogs von Devonshire, befindliche Zeichnung mit der Vorstellung

*) Diese Bezeichnung in schwarzer Schrift; dieselbe ist oben in schmutziger Goldschrift wiederholt.

des Glücksrades an, in Guasch ausgeführt und, nach Waagen*) sehr geistreich und ächt. Die vier Figuren, die eine mit dem Rade emporsteigend, die zweite obenauf sitzend, die dritte herabstürzend und die vierte am Boden, sind höchst ausdrucksvoll. Deutsche Inschriften stehen dabei und das Bild ist mit Holbeins Monogramm, dem doppeltem H, sowie der Jahrzahl 1533 bezeichnet. Die Vorstellung des Glücksrades ist in Deutschland heimisch und beliebt, sie kommt an monumentalen Werken des Mittelalters, zum Beispiel am Nordportal des Baseler Münsters, vor, sie ward in Holzschnitten oft wiederholt und verbreitet. Wahrscheinlich hat sie also auch Holbein auf Bestellung eines Landsmannes gemalt.

Das Jahr 1533 bezeichnet einen Wendepunkt in der Englischen Geschichte. Heinrich VIII. war in der Ehescheidungsangelegenheit endlich an das Ziel seiner Wünsche gekommen. Was er vom Papst nicht erlangen konnte, hatte er jetzt ohne dessen Einwilligung durchgesetzt. Das zu Dunstable unter dem Vorsitz Cranmer's, des neuen Erzbischofs von Canterbury, eröffnete Gericht hatte des Königs Ehe mit Katharinen für ungültig erklärt. Kaum war diese Nachricht angelangt, als die glänzendsten Vorbereitungen zur Krönung der Anna Boleyn getroffen wurden, um jetzt alles das nachzuholen, was bei ihrer heimlichen Vermählung mit dem Monarchen unmöglich gewesen war. Tage voll Schimmer und Festlichkeit konnte London jetzt sehen, wie sie die Stadt kaum je erlebt hatte, und die Krönung Anna's wurde, wie Ranke**) sagt, „der vollste Ausdruck des Abfalls der gesammten Nation von dem Römischen Stuhl".

Es war ein alter Brauch, daß die Tage vor der Krönung im Tower zugebracht wurden, und so brach Anna am 19. Mai von Greenwich dahin auf***), vom Lord Mayor von London in prächtigem Aufzuge geleitet. Mit fünfzig größeren Barken zog er ihr entgegen, der Strom war ringsum von Schiffen belebt, und an den Ufern stand das Volk zum Schauen versammelt. Damals war die Themse wirklich noch der Silberstrom, wie ihn

*) Kunstwerke und Künstler in England. I. S. 253. — Treasures III. S. 351. Vgl. d. Verz. d. Werke: Chatsworth.

**) Englische Geschichte I. S. 194.

***) Schilderung dieser Festlichkeiten bei Stow und Hall. Hiernach bei Froude.

die Dichter feiern, kein Rauch und Dunst verhüllte den blauen Himmel, der über der anmuthigen Gegend in all ihrer Maienschönheit lachte. Um drei Uhr erschien die Königin in reichen Goldstoff gekleidet, und als sie in Begleitung der Ehrendamen ihre Barke bestiegen hatte, setzte der Zug sich in Bewegung. Ihr zur Rechten schwamm ein Boot mit Musikanten, die unaufhörlich zu ihrem Ergötzen spielten, hinter ihr her zogen, jeder in seiner reich decorirten Barke, zahlreiche Grafen, Bischöfe, Edelleute, der Herzog von Suffolk, der Marquis Dorset und Anna's Vater der Earl of Wiltshire an der Spitze. Vor der Königin schwamm das Boot des Lord Mayors von London, behangen und überdeckt mit Goldbrokat und Seide, mit langen Wimpeln und neu gemalten Flaggen geschmückt, vorn und hinten mit zwei großen Bannern, welche die Wappen des Königs und seiner Gemahlin zeigten. Den ganzen Zug aber eröffnete ein großes Fahrzeug, welches einen colossalen Drachen enthielt, der sich immer bewegte und Feuer spie; ringsum standen schreckliche Ungeheuer und wilde Männer, die ebenfalls Feuer auswarfen und einen fürchterlichen Lärm machten. Als der Zug sich dem Tower näherte, erscholl von den zahllosen Schiffen, die an den Ufern lagen, Kanonendonner, und vom Tower antworteten Kanonen so laut, wie man es an dieser Stelle noch nie gehört. Die Musik jauchzte dazwischen, und als die Königin an das Land stieg, empfing sie an der Pforte ihr Gemahl, der sie zärtlich in die Arme schloß.

Samstag den 31. Mai aber gab es ein Schauspiel, welches diesen Aufzug noch übertraf. Da wurde Königin Anna vom Tower durch die Stadt London nach Westminster gebracht, um hier in der Abteikirche den nächsten Morgen die Krone zu empfangen. Der Zug des Französischen Gesandten — außer dem Venetianischen war er der einzige Vertreter fremder Mächte, welcher der Feier beiwohnen durfte — kam zuerst. Zwölf Französische Ritter in Wämmsern von blauem Sammt mit goldenen Aermeln ritten auf muthigen Pferden, welche mit blauen, von weißen Kreuzen übersäeten Decken behangen waren. Dann folgten Englische Edelleute, dann die Ritter des Bath-Ordens, die Aebte in ihren Prachtgewändern, die Barone, angethan mit purpurfarbenem Sammt, die Bischöfe, Earls und Marquises, jeder Sand den vorhergehenden an Pracht des Anzugs übertreffend. Alle diese ritten paarweise, dann kam der Lord Kanzler Audley allein und nach ihm der Venetianische Gesandte, der Lord Mayor, die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger des Reiches, endlich aber die Königin selbst, unter einem goldenen Baldachin, dessen silberne Glocken

erklangen, auf einem weißen Wagen, gezogen von zwei Zeltern, mit weißem Damast behangen, der den Boden fegte. Drin saß sie selbst in all' ihrer Lieblichkeit und Schönheit, in weiße, silberdurchwirkte Gewänder gekleidet; ihr blondes Haar wallte aufgelöst über die Schultern herab und ein Diadem von Gold und Diamanten schmückte ihre Stirne. Die Gemahlinnen der Peers folgten in ihren Wagen, und die Königliche Leibwache beschloß den Zug.

Die Straßen vom Tower bis nach Temple Bar waren auf das festlichste geschmückt, der Boden war mit frischem Kies bestreut, aus den Fenstern der Bürgerhäuser hingen Persische Teppiche und Flandrische Gobelins, Cheapside aber, wo die Goldschmiede wohnten, übertraf alle andern Straßen und war ganz mit Sammt und Goldbrokat dekorirt. Zu beiden Seiten der Straßen standen die Handwerksgilden, Meister wie Gesellen und die Constables der Stadt in voller Galla, ihre Stäbe in der Hand, um den Platz frei zu halten und die Ordnung im dicht gedrängten Volk zu wahren. Die Sheriffs ritten auf ihren reich behangenen Flämischen Rossen auf und nieder. Aus allen Fenstern schauten die Frauen herab. Anna's erste feierliche Begrüßung geschah durch die Kinder der Stadtschulen in Fenchurch-Street, eine besonders glänzende Ueberraschung aber war an der Ecke von Gracechurch-Street bereitet. „Da war ein köstliches und wunderbar kunstvolles Schaugerüst von den Kaufleuten des Stahlhofes aufgerichtet worden; darauf war der Berg Parnassus mit der Quelle Helicon (der Berichterstatter meinte wohl Hippokrene, das fängt auch mit H an), welche von weißem Marmor war und aus der vier Strahlen eine Elle hoch emporstiegen, sich oben in einem kleinen Pokal treffend. Dieser Brunnen floß reichlich mit ächtem Rheinwein bis zum Abend. Oben auf dem Berge saß Apollo und ihm zu Füßen saß Kalliope, und auf jeder Seite des Berges saßen vier Musen, auf verschiedenen süßen Instrumenten spielend, und zu ihren Füßen waren in goldenen Buchstaben Epigramme und Gedichte geschrieben, in welchen jede Muse, je nach ihrer Eigenheit, die Königin pries*)".

Diese Festdekoration der Kaufleute vom Stahlhofe war von **Holbein** angeordnet und erfunden. Davon melden uns freilich die Chroniken, welche jenes glänzende Kunststück beschreiben, nichts. Aber in der Sammlung des Herrn Rudolph Weigel befindet sich eine große Handzeichnung unseres

*) Stow S. 953.

Meisters, die nichts anderes als die Skizze dazu sein kann: so völlig stimmt sie mit der angeführten Schilderung überein *). Es ist ein höchst geistvolles, für Holbein besonders bezeichnendes Blatt, das aus dem Cabinet Crozat stammt. Nur flüchtig, in kecken Zügen ist der Gedanke des Ganzen in Federumrissen und Tusche hingeworfen. Unten eine Architektur, die das Ganze trägt, im reichsten aber zugleich reinsten Geschmack der Renaissance. In der Mitte ein Halbkreisbogen, wie für ein Triumphthor, eingefaßt von zwei prächtig verzierten Pilastern, an denen rechts und links eine Art großer Consolen herauswächst, um die breite Schaubühne zu tragen. Hoch oben, unter einem laubenartigen Baldachin, welchen der Deutsche Reichsadler **), aber nur mit Einem Kopfe, krönt, sitzt Apoll mit einer kleinen Harfe und streckt die Rechte segnend und schützend aus, ganz in derselben Haltung, die wir bei Mantegna's „Madonna della Vittoria" im Louvre oder bei der segnenden Geberde des Christusknaben auf Holbeins Meyer'scher Madonna sehen. Beiderseits, etwas tiefer, die neun Musen, singend oder auf Trommel und Pfeife, Laute und Geige musicirend, nicht in idealer Gewandung, sondern in der Tracht der Zeit. Von herrlicher Form ist der steinerne Brunnen zu Apollos Füßen; doch hier ist die Ausführung etwas vom Project abgewichen, welches noch nicht vier, sondern nur zwei Strahlen, und nicht emporsprudelnd, sondern nach unten fließend, zeigt. An beiden Ecken der Bühne stehen hohe, prächtige Candelaber, zwei Wappenschilder, das eine davon in vier Felder getheilt, und über beiden Königskronen tragend.

Das Alles war sicher mit höchstem Glanze ausgeführt. Die Deutschen Kaufleute machten es sich zur Ehrensache, bei solchen Gelegenheiten keine Kosten zu scheuen. Wir hören, daß sie 21 Jahre später, beim Einzug Philipps und der katholischen Maria, 1000 Pfund Sterling an eine ähnliche Festdecoration gewendet.

In der That konnten die Kaufleute vom Stahlhofe, um dies Schauspiel zu Anna's Ehrentag in Scene zu setzen, sich füglich an keinen Andern als an ihren Landsmann Holbein wenden, der gerade in demselben Jahre so viele unter ihnen conterfeite und auch für die Genossenschaft als solche, wie wir gleich sehen werden, beschäftigt ward. Er entfaltete hier alle

---

*) Gestochen von Loedel in R. Weigels Handzeichnungswerk.

**) Diesen hatten die Kaufleute des Stahlhofs auch auf den gemalten Scheiben hinter ihrem Gestühl in der von ihnen benutzten Kirche Aller Heiligen angebracht. Lappenberg S. 127.

Herrlichkeit des Renaissancegeschmacks, die in Deutschland jetzt bereits zur Herrschaft gelangt, in England aber noch neu war. Welch ein Unterschied zwischen dieser Festdecoration und dem phantastischen Drachenschiff vom 19. Mai oder einer andern Schaubühne die beim Einzug gleich auf diejenige der Deutschen Kaufleute folgte und nach alt-katholischer Art die ganze Sippschaft der heiligen Anna enthielt! Holbein war es, der jetzt zur Begründung des Renaissancestils in England das Beste that, in der Malerei, im Kunsthandwerk, selbst in der Architektur. Hier hatte er sein glänzendes Probestück darin abgelegt, hatte die ganze Lebensfreudigkeit und heitere Festlust des Renaissance-Geistes offenbart, indem er ebensowenig wie die großen Italienischen Meister, namentlich Lionardo da Vinci, verschmähte, an eine solche Decoration des Augenblicks, die mit der Stunde verschwand, die ganze Fülle seines Genius zu wenden.

Auch für Schöpfungen, die nicht blos für den flüchtigen Kunstgenuß eines Augenblicks bestimmt waren, nahmen die Kaufleute des Stahlhofes die Kraft ihres hochbegabten Landsmannes in Anspruch. Sie bestellten bei ihm zwei Gemälde zum Schmuck des großen Saales ihrer Gildhalle, in welchem die Rathsversammlungen oder Morgensprachen, sowie die Schmausereien und Gelage stattfanden. Ueber die Entstehungszeit dieser Bilder liegen zwar keine Nachrichten vor, doch ist es wahrscheinlich, daß sie um eben diese Zeit entstanden sind, in welcher Holbein auch sonst für den Stahlhof und seine Mitglieder beschäftigt war.

Diese Gemälde, der Triumph des Reichthums und der Triumph der Armuth, mit lebensgroßen Figuren und in Tempera auf Leinwand gemalt, ernteten noch im 16. Jahrhundert selbst einen solchen Ruhm ein, wie kaum irgend eine andere Schöpfung des Meisters. Carel van Mander, der sie genau beschreibt, theilt uns das Urtheil des Federigo Zucchero, der sie um 1574 in England copirte, mit. Obwohl sonst die Italiener zu verliebt in den Ruhm ihrer Landsleute seien, um andern Nationen einiges Lob zu gönnen, habe jener bezeugt, daß diese Bilder so gut seien, als hätte Raffael von Urbino sie geschildert. Zucchero sei aber sogar noch weiter gegangen gegen Goltzius, als dieser sich zu Rom in seinem Hause befand und sie beide über Hans Holbein und dessen Stücke in England ins Gespräch geriethen; da habe er gesagt, daß sie besser als die von Raffael seien.

Auch von diesen vielbewunderten Werken fehlt jede Spur. Nachdem Königin Elisabeth im Jahre 1598 den Stahlhof in Besitz nehmen und die Deutschen aus ihren Häusern hatte vertreiben lassen, brach große Vernachlässigung und Verwüstung über die Gebäude und ihre Ausstattung herein. Als im Jahre 1606 unter Jacob I. der Stahlhof seinen Eigenthümern zurückgegeben wurde, ergab sich, daß die Räume sich im schlechtesten Zustande befanden und das Mobiliar an Tischen, Bänken, Bettstellen, selbst Panelen und Glasfenstern fast gänzlich gestohlen war. Daß unter solchen Umständen eine besonders schonende Hand über den Bildern gewaltet, läßt sich kaum erwarten. Die Hansa konnte sich jetzt nicht mehr auf die ehemalige Höhe schwingen, und als bald darauf das gemeinsame Leben der Kaufleute aufhörte und die Hallen vermiethet wurden, beschlossen die Hansastädte, jene Gemälde Heinrich, dem Prinzen von Wales, zum Geschenk zu machen, der sich, wie später sein Bruder Karl I., als einen eifrigen Kunstfreund zeigte*). Der Hausmeister Holtscho berichtet darüber den 22. Januar 1616 und fügt die Mittheilung bei: „Auch kann ich es nicht unangezeigt lassen, daß, obwohl beide Kunststücke alt und im Abnehmen sind, dennoch Ihre Durchlaucht, als ein Liebhaber der Schildereien, und da jenes Meisters Werke, auch speciell diese Arbeit, höchlich commendirt werden, daran große Lust und Gefallen genommen, wie ich selber gespürt und auch aus geschehener Rede vernommen habe.“

Es ist anzunehmen, daß die Gemälde später in die prachtvolle Kunstsammlung Karls I. gekommen sind. Dann scheint es, daß Sandrart im Jahre 1627 bei seinem Besuch in England sie im langen Gartensaal des Earl of Arundel gesehen**). König Karl mag sie wohl im Tausch für andere Kunstgegenstände an diesen großen Holbeinfreund gegeben haben; dafür liegen auch noch andere Beispiele vor. In der Folge hört man nur, daß sie während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus Flandern nach Paris kamen und sich eine Zeit lang dort befanden***); seitdem sind sie verschollen. Möglich, daß sie irgendwo noch einmal auftauchen, —

---

*) Ueber die Bilder und ihre Geschichte vgl. Lappenberg S. 82—87.

**) Vgl. sein eigenes Leben.

***) (Félibien) Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. II. Paris 1672. p. 379. Il y avait encore dans la maison des Ostrelins, dans la salle du Convive, deux Tableaux à détrempe, qu'on a veûs icy depuis quelques années, et qu'on avait envoyez de Flandres.

obwohl ja schon Anfang des 17. Jahrhunderts davon die Rede war, daß sie im Abnehmen seien.

Nur von einem der Bilder, dem Triumph des Reichthums, ist Holbeins Originalskizze vorhanden, und zwar im Museum des Louvre[1]), ein geistvolles, meisterhaftes Blatt, mit der Feder gezeichnet, mit Tusche schattirt und mit aufgesetzten weißen Lichtern. Wir theilen es im Holzschnitt mit. Im British Museum hängt das Fragment eines höchst seltenen, schönen Stiches von 1561, welcher nicht nach dem Bilde, sondern, wie die Uebereinstimmung lehrt, nach der Skizze gemacht ist. Er ist von Antwerpen datirt[2]), so daß sich also damals die Zeichnung wahrscheinlich dort befand. Ein Stück der rechten Seite, mit ihm die Hauptfigur, fehlt. Außerdem hängen im British Museum zwei Copien nach den Gemälden von dem Holländischen Zeichner Johann Bischop, der 1686 starb, also wohl aus der Zeit als die Schildereien von England nach Flandern gekommen waren. Sie sind mit der Feder gezeichnet und mit Bister schattirt; der Triumph des Reichthums zeigt manche Abweichungen von der Skizze und ihrem alten Stich. So fehlt ihnen und den folgenden Copien der vorauftrabende Windhund, und Plutus, mit Pluto verwechselt, hat einen Dreizack in die Hand bekommen[3]).

Die Copien, welche Zuchero um 1574 gemacht hatte, befanden sich im vorigen Jahrhundert in der Sammlung des Hessen-Darmstädtischen Geheimenraths Fleischmann zu Straßburg, der sie wahrscheinlich aus dem Verkauf des Cabinet Crozat erworben, und wurden in Mechels „Oeuvres de Holbein“ gestochen[4]). Ohne Zweifel waren es diese Copien,

---

[1]) Nicht öffentlich ausgestellt. — Die sogenannte Originalzeichnung im British Museum ist nur eine in manchen unwesentlichen Punkten abweichende Durchzeichnung danach (King's Library, Screen I. Nr. 17). Mr. Reiset, Conservateur der Gallerie des Louvre, versichert nach zahlreichen ähnlichen Durchzeichnungen, die ihm bekannt sind, dieselbe rühre aus der Zeit her, als sich das Blatt in der Jabach'schen Sammlung befand. Unser Holzschnitt ist nach demjenigen in Charles Blanc's Histoire des peintres copirt, welcher das Original treu wiedergiebt. — Der Stich von 1561 im Brit. Mus. hängt neben dem angeblichen Original (King's Library, Scr. I. 16).

[2]) Bezeichnet: (F)AICTE PAR MAISTRE HANS HOLBEYN TRES EXCELLANT POINTRE Et imprime par Johan Borg^ne Floret^o en Anuers lan M.D.XLI. Cum Priuilegio. Ob dies der Stecher oder der Verleger, ist also nicht ersichtlich. — Wir kennen kein zweites Exemplar des Blattes.

[3]) In der Londoner Durchzeichnung ist ihm ein Zweizack gegeben.

[4]) Unterschrift: Ex museo Georgii Gulielmi Fleischmann consiliarii intimi Hesso-Darmstadiensis. — Frider. Zuccari delin 1574.

welche Sandrart nach seiner Mittheilung*) selbst besaß. Ueber den ferneren Verbleib der Blätter fehlt uns jede Nachricht. Andere Copien, welche sich in Buckingham House befanden, bis dies in königlichen Besitz kam, brachte Horace Walpole an sich, und auf der Auction der Sammlung von Strawberry-hill erwarb sie, um 16 Guineas, Sir Charles Castlake, dessen Wittwe sie jetzt in ihrer schönen Sammlung zu London bewahrt. Der Stil der Zeichnung zeigt eine solche Verwandtschaft zur Schule van Dycks, daß ohne Zweifel Vertue Recht hatte, wenn er sie für Copien Vorstermans, nach Zuchero's Blättern hielt, welche jener zu stechen unternommen hatte, als sie im Cabinet Crozat waren**). Sie sind in schwarzer Kreide ausgeführt, mit weißen Lichtern, leichter Farbenandeutung im Fleisch und himmelblauem Grunde, und geben nächst der Pariser Zeichnung das klarste Bild von Holbeins Schöpfung. Vom Triumph der Armuth ist indeß nur die vordere Hälfte da***).

Die Darstellung von Triumphzügen entsprach dem Geschmack der Zeit. Das öffentliche Leben war aller Orten an Aufzügen reich, die bei feierlichen Gelegenheiten mit dem größten Schaugepränge in Scene gesetzt wurden. Hiervon entlehnte die Literatur solche Vorwürfe — man braucht nur an die Trionfi der Petrarca zu erinnern — und dasselbe that die bildende Kunst. Gemälde vom Triumph des Todes haben wir kennen gelernt. Mehrfach sprachen wir von Andrea Mantegna's Triumph des Cäsar, einem Werke, welches den Gipfel desjenigen bezeichnet, was der Kunst der Frührenaissance zu erreichen möglich war, und das im Norden kaum weniger als in Italien Bewunderung und Nacheiferung fand. Doch noch häufiger als ein real-historischer Vorwurf, wie bei Mantegna's Werk, bildet ein allegorischer Vorwurf den Kern solcher Compositionen. Dieser Gattung gehört der Triumphwagen Maximilians von Albrecht Dürer an.

Wenn sich Holbein hier aber auch in einem Kreise der Anschauung und der Schilderung bewegt, der seinen Zeitgenossen vertraut war, so war ihm doch für den besonderen Inhalt seiner Gemälde kein directes Vorbild geboten, und aus den Bildern selber geht hervor, daß er nicht etwa, wie

*) Vol. II. p. 87. ff. Sandrartische Kunstkammer.

**) H. Walpole, Anecdotes of painting, ed. Wornum. I. S. 89.

***) Beide nach Zeichnungen von Mr. G. Scharf in Holz geschnitten für Waagens Handbook of painting, London 1860.

Dürer, in der üblen Lage war, nur die Programme gelehrter Herren, die keine Ahnung davon hatten, was sich in der Kunst ausdrücken läßt und was nicht, in Scene setzen zu dürfen. Auch Holbein hat sich in einzelnen Fällen ohne Zweifel bei gelehrten Freunden Raths erholt. Lateinische Verse waren auf diesen Bildern angebracht, wie sie, der Mode entsprechend, die Porträte vieler Kaufleute und die Festdecoration beim Einzug der Königin zierten. Wer diese gemacht hat, kann dem Künstler auch das Material für manches Detail gegeben haben*). Dennoch war Holbein in dem Gedankenkreisen humanistischer Anschauung heimisch genug, um das Werk in seinen Hauptzügen selbst zu ersinnen. Jedenfalls ist die Auffassung des Ganzen durchaus künstlerisch.

AVRVM BLANDITIAE PATER EST NATVSQVE DOLORIS
QVI CARET HOC MOERET QVI TENET HIC METVIT**).

„Gold ist der Vater der Lust und des Kummers Sohn; wem es fehlt, der trauert, wer es hält, dem bangt" — derselbe Spruch, welchen die Kaufleute des Stahlhofes über das Mittelthor ihrer Gildhalle schrieben***), stand als Motto auf dem ersten Bilde. Da sitzt auf einem zierlichen, antiken güldenen Wagen (wie sich Mander ausdrückt), Plutus, der Gott des Reichthums, ein kahlköpfiger Greis mit langem Bart, vornüber gebeugt, als ob schwere Sorgen auf ihm lasten. Auf Geldsäcke setzt er seinen Fuß und eine offene Schale voll Münzen steht vor ihm. Etwas tiefer sitzt Fortuna, ein jugendlich-schönes Weib, in anmuthiger Bewegung, mit verbundenen Augen, flatterndem Haar, und einem Schleier, der sich wie ein Segel im Winde bläht. Sie wirft mit vollen Händen Geld unter das Gefolge, welches sich um den Wagen drängt, lauter Reiche und Glückskinder aus dem Alterthum, wie die beigeschriebenen Namen uns lehren. Vorauf schreitet der wohlbeleibte Sichäus, Dido's Gemahl, der Reichste unter den Phöniciern; auf der andern Seite des Gespanns kommt der Kopf des Dichters Simonides aus Julis zum Vorschein, der ja dem Vorwurf der Habgier und der Käuflichkeit seiner Muse nicht entging. Hinter Sichäus kommt der Lydier Pythius, mit Turban und im orien-

---

*) Die oft wiederholte Angabe (Walpole S. 89), More habe die Verse dazu gemacht, geht nicht über Vertue zurück und entbehrt jeder äußeren Begründung wie inneren Wahrscheinlichkeit. In seinen Werken kommen die Gedichte nicht vor.

**) Die Verse sind nach de Bischop's Copie gegeben.

***) Lappenberg S. 73.



Triumph des Reichthums.

(Zeichnung, Paris.)

talischen Costüm, ein wahres Bild vermessenen Hochmuths, gegangen. Er war es, dessen Geldgier seine Gattin damit verhöhnte, daß sie ihm eine Schüssel mit Gold vorsetzte, als er hungrig von der Reise kam. Der Profilkopf hinter ihm wird durch die Beischrift Bassa genannt. Das nächste Paar bilden Crispinus, der wegen seines Luxus von Juvenal gegeißelte Günstling des Domitian, und vor ihm, einen Geldsack unter dem Arme, Leo von Byzanz. Er, ein Schüler Plato's, hatte seine Vaterstadt gegen Philipp von Macedonien vertheidigt, als dieser aber seinen Landsleuten schrieb, Leo habe nur deshalb Byzanz nicht übergeben, weil er ihm die geforderte Summe nicht bezahlt habe, hängte jener sich auf. Eine Gestalt hinter ihnen, die niederkniet, um das ausgestreute Gold vom Boden zu raffen, und deren Gesicht verdeckt ist, wird als Themistokles bezeichnet; auch dieser große Feldherr entging ja dem Vorwurf der Habsucht nicht, als er sich vom Perserkönige einige Städte hatte schenken lassen; und wie er den Unwillen der Griechen dadurch erregte, daß er nach orientalischer Sitte dem Barbarenkönige seine Huldigung durch Kniebeugung darbrachte, beugt er sich auch hier vor der Glücksgöttin in den Staub. Ventidius, auch aus Juvenal bekannt, breitet seinen Mantel aus, um Geldstücke aufzufangen; dasselbe thut die folgende Gestalt mit der phrygischen Mütze, in der Unterschrift Gadareus, das heißt: ein Einwohner des reichen Gades*) genannt. Dem Wagen folgt Crösus, mit der Krone geschmückt und auf einem edlen Pferde, welches Narcissus am Zügel führt. Hinter ihnen sind, gleichfalls reitend, zwei andere Könige, die vom Gipfel der Macht und des Glücks herabgeschleudert wurden, Midas und Tantalus zu sehen, und zuletzt zeigt sich Cleopatra, die ihre Reize in unverhüllter Pracht den Blicken aussetzt, und deren Wagen eben eine Wendung macht, um sich dem stattlichen Zuge des Plutus anzuschließen.

Dessen Gespann wird von einem erprobten Wagenlenker, der vor der Glücksgöttin sitzt, Ratio, „Vernunft", regiert. Mag ihm auch einer aus der Umgebung vividius! „fahre schneller", zurufen, der bärtige Mann mit den nervigen Armen faßt dennoch unbeirrt die Zügel kurz. Diese heißen notitia und voluntas, „Kenntniß" und „Wille", und die Rosse werden außerdem noch durch vier edle, göttliche Frauengestalten regiert, welche theils nebenher gehen, theils auf ihnen reiten. Das widerspenstige Pferdepaar dem Wagen zunächst, „Zins" (Usura) und „Contract", wird durch

*) Griechisch τὰ Γάδειρα.

„Billigkeit“ und „Gerechtigkeit“ geleitet, das vordere Gespann, das sich feurig aufbäumen möchte, Avaritia und Impostura, „Geiz“ und „Trug“ werden durch Liberalitas und Bona fides, „Freigebigkeit“ und „Rechtschaffenheit“ gebändigt. Es gilt die Rosse wohl im Zaum zu halten, um der Nemesis, die drohend hinterdrein schwebt, zu entgehen.

Der Triumph der Armuth trug folgende Strophe als Wahlspruch:

MORTALIVM IVCVNDITAS VOLVCRIS EST ET PENDVLA
MOVETVR INSTAR TVRBINIS QVAM NIX AGIT SEDVLA
QVID ERGO CONFIDETVR IN GLORIA
QVI DIVES EST PENVRIAM FORMIDAT IGNOBILEM
INSTABILIS FATI ROTAM SEMPER TIMET MOBILEM
DEGITQVE VITAM POPRE FALLIBILEM
QVI PAVPER EST NIHIL TIMET NIHIL POTEST PERDERE
SED SPE BONA LAETVS SEDET NAM SPERAT ACQVIRERE
DISCITQVE VIRTVTE DEVM COLERE.

„Der Sterblichen Lust ist flüchtig und schwankend, wird bewegt und getrieben wie ein Wirbel im Sturm. So darf man keinen Herrlichkeiten trauen. Wer reich ist, dem bangt vor schmählicher Noth, er fürchtet stündlich, daß des unbeständigen Schicksals Rad sich dreht, und in Täuschung geht sein Leben hin. Wer arm ist, fürchtet nichts, ihm droht kein Verlust, sondern freudige Hoffnung erfüllt ihn, denn er denkt zu erwerben, und lernt durch Tugend Gott zu dienen.“ — Auf keinem glänzenden Triumphwagen, sondern auf einem elenden Leiterkarren fährt Penia, die „Armuth“ einher, eine alte, ausgehungerte, magere Frau, wie Mander sie nennt. Ein Strohdach bildet ihren Baldachin und Infortunium, das „Mißgeschick“, hat sich als Gefährtin zu ihr auf den Sitz geschwungen. Sie erhebt ihre Ruthe gegen diejenigen, welche dem Wagen folgen, halbnackte und verzweifelte Gestalten, deren eine der Künstler Mendicitas, „Bettelhaftigkeit“, benennt. Statt der feurigen Rosse bilden zwei Esel, Stupiditas und Ignavia, „Dummheit“ und „Thatlosigkeit“, und zwei Ochsen Negligentia und Pigritia, „Fahrlässigkeit“ und „Trägheit“, das Gespann. Aber von vier anmuthigen, blühenden Frauengestalten werden sie geleitet: Moderatio, Diligentia, Sollicitudo und Labor, „Mäßigkeit“, „Fleiß“, „Geschäftigkeit“ und „Arbeit“, diese letzte namentlich ein schönes, von Frische, Kraft und Gesundheit strotzendes Weib. Die Zügel aber führt Spes, die holde

„Hoffnung", welche vertrauensvoll gen Himmel blickt*) („houdende de oogen zeer beweeglijk hemelwaard geslagen," sagt Mander), und hinter ihr sitzt, von Memoria und Usus, „Bewußtsein" und „Erfahrung" freundlich berathen, die „Betriebsamkeit", Industria, und vertheilt die Werkzeuge der Arbeit, Hammer und Dreschflegel, Winkelmaß und Axt an die Armen und Nothleidenden, welche den Wagen umdrängen. So will der Künstler, ganz im Sinne der jüngsten Zeit, die sociale Frage durch Selbsthülfe lösen. Die gemeinsame ernste Grundidee der beiden Bilder aber ist, vor dem Uebermuth im Glück, wie vor dem Verzagen im Unglück zu warnen. Reichthum und Armuth können beide zum rechten Ziele führen, sobald die Fahrt nur wohl geleitet wird. Dies giebt beiden das Recht einen Triumph zu feiern.

Von solchem Geist erfüllt, konnten diese Malereien wohl einen würdigen und sinnreichen Schmuck für den Festsaal der berühmten Handelsgenossenschaft bilden. Und wahrlich, wenn es heute einmal gelten sollte, einen Börsensaal mit Wandbildern zu zieren, man könnte nichts besseres thun, als diese Compositionen nach den Zeichnungen neu in das Leben rufen.

Der Charakter der Bilder ist ein allegorischer. Die Allegorie aber ist eine Kunstgattung, welche in der Gegenwart bei den Künstlern, bei den Aesthetikern, beim Publicum recht nachdrücklich in Verruf gekommen ist. Merkwürdig, daß andre Epochen, denen wir — was die künstlerische Schöpferkraft betrifft — willig den Vorrang lassen, von dieser Bedenklichkeit und Verwerflichkeit der Allegorie auch nicht eine Ahnung hatten! Nicht blos das Alterthum und das Mittelalter, auch die Meister aus der höchsten Blütezeit der modernen Kunst, dem Anfang des 16. Jahrhunderts, wußten davon nichts. Wenn der Künstler Begriffe, die dem Verstande angehören, so mit der Macht seiner Phantasie erfaßt, so mit der Wärme seines künstlerischen Gefühls durchdringt, daß er fähig ist, sie zu vollen, persönlichen Wesen zu gestalten, die anschaulich und lebendig vor uns stehen — wer will ihm das verbieten? Nur daß er dies wirklich zu thun wisse, nur darauf kommt es an. Aber vermag er es, nun so hat er, wenn nur je, sich dadurch schöpferisch bewiesen, hat dadurch unserer künstlerischen Auffassung ein wunderbar reiches Geschenk gewährt. In Raffaels Gestalt der Poesie hat der Inbegriff dichterischer Schöpfungskraft so vollkommen persönliche Existenz gewonnen, daß wir im Anschauen an sie glauben und so von ihrem Dasein überzeugt sind, wie nur irgend der Gläubige überzeugt ist,

*) Diese Gruppe mit Spes und Labor gestochen in E. Försters Geschichte der Deutschen Kunst. B. II.

daß die in Bildern dargestellten mythischen Gestalten seiner Religionsvorstellung wirklich sind. Das gilt von Andrea Pisano's Cardinaltugenden, seiner „Hoffnung“, seiner „Demuth“, an der ältesten Thüre des Florentiner Baptisteriums, das gilt von unsers Cornelius Apokalyptischen Reitern oder von den Seligpreisungen aus der Bergpredigt, die er für seine Friedhofsbilder in so wundervollen Gruppen ausprägte. Ja man fühlt sich hier getrieben auszurufen: die Kunst hat überhaupt keine höheren Vorwürfe, als dies freie Gebiet der Phantasie ihr gewährt. Hier fühlt der Künstler sich am meisten über die Schranken erhoben, welche das gewöhnliche Leben mit seiner Noth, Kümmerlichkeit und Gebundenheit ihm setzt, und giebt sich frei dem Zuge seines schaffenden Genius hin.

Von solchem Gefühl war auch Holbein, als er diese Bilder schuf, beseelt. Er wußte ja sonst die Wirklichkeit treu und bestimmt zu geben wie keiner. In seinen Bildnissen hielt er die einzelnen Persönlichkeiten mit ganzer Schärfe fest, wie sie sind, selbst das Häßliche und Beschränkte, das Gewöhnliche und Prosaische künstlerisch wiedergebend, weil er Alles mit solcher Liebe, mit so durchdringender Kraft erfaßte, wie es war. So gab er bei historischen Darstellungen jede Handlung und jedes Ereigniß mit drastischer Bestimmtheit, wie der unbefangene Blick sie sich als geschehen denken muß. Aber hier erst, bei den Bildern des Stahlhofes, fühlt er sich befreit und gehoben, hier durfte die Einbildungskraft sich selbst Gesetz und Maß geben, und die reine Schönheit regierte unbeschränkt.

Wer möchte vor diesen Bildern über die Allegorie zu schelten wagen, die nur der Reflexion verständlich sei! Versteht man etwa die heutigen sogenannten Geschichtsbilder, eure Schlachten oder Haupt- und Staatsactionen besser? Wer mag aus ihnen klug werden, ehe man ihm einen Katalog mit langer Erklärung bei den betreffenden Nummern in die Hand giebt? Aber Gestalten wie Holbeins „Plutus“, wie seine „Hoffnung“, seine „Arbeit“ — für wen sind sie nicht faßbar und wirklich? Da deckt das Bild den Begriff, und dessen Inhalt steht als ein lebendiges, persönliches Wesen vor der Anschauung da. Manche Einzelheiten wird man freilich erst verstehen, wenn man die beigeschriebenen Namen liest, manche Feinheiten und geistreichen Züge wird man erst würdigen, wenn man die Reflexion zu Hülfe nimmt. Aber Aehnliches ist ja auch bei Raffaels Wandbildern in der Camera della Segnatura der Fall. Wie von diesen, gilt von Holbeins Stahlhof-Gemälden: Sie reizen zum Nachdenken und lohnen es reichlich, aber sie befriedigen auch schon durch die bloße Erscheinung das künstlerisch

empfindende Auge, noch ehe die Reflexion Zeit gefunden hat hinzuzutreten. Und auch der geistige Inhalt tritt in seinen Hauptzügen dem unbefangen Anschauenden auf den ersten Blick klar vor die Seele.

Es spricht sehr zu Gunsten unseres Meisters, wenn man in dieser Hinsicht seine Schöpfung mit dem Triumphwagen Maximilians von Dürer vergleicht. Dessen prachtvolle Composition verräth in der That, wie wir schon sagten, daß sie nach einem von anderer Seite aufgenöthigten Programm gemacht ist. Die Gestalten, welche den sitzenden Kaiser umgeben, sind ohne Erläuterung überhaupt nicht verständlich, und schon diese unmittelbare Zusammenstellung der realen Persönlichkeit aus der Gegenwart mit den allegorischen Figuren ist bedenklich. Wo Holbein den allegorischen Gestalten historische gesellt, gehören sie einem fernen Alterthum an und können sich leicht mit jenen in einer idealen Welt zusammenfinden. In formaler Hinsicht hatte Dürer sich hier in solchem Grade wie bei keinem andern Werke auf den Boden der Renaissance gestellt. Das Studium, welches er hier entfaltet, die theoretische Sicherheit, das künstlerische Wissen sind außerordentlich. Und doch bleiben jene Erscheinungen uns kalt und fremd, während diejenigen Gestalten, welche Dürer ganz aus der vaterländischen Anschauung heraus ersinnt und im heimatlichen Gewand, in Deutscher Haltung und Art auftreten läßt, uns trotz aller Härten, Ecken und Seltsamkeiten lieb und innig befreundet sind.

Dagegen Holbein in den Bildern des Stahlhofes! — „In Hinsicht des künstlerischen Stils" — sagt Waagen*) treffend — „stehen diese Compositionen mitten inne zwischen Mantegna und Raffael. Kein anderes seiner Werke ist in solchem Grade geeignet darzuthun, daß Holbein der Meister gewesen ist, in dem allein die Deutsche Kunst die freien Formen des Cinquecento erreichte." — In stilistischer und formaler Hinsicht stehen die Bilder in der That auf dem Boden, welchen Andrea Mantegna bereitet hat. Im Studium seiner Werke, namentlich seines Triumphzuges des Cäsar, hat der Deutsche Meister die Grundgesetze des Aufbaues und der rhythmischen Bewegung gelernt, hat er Vorbilder für jenen freien, anmuthigen Faltenwurf gefunden, der uns hier in dem durchgängig idealen Costüm, namentlich bei den Frauengestalten entzückt. Jenes Muster endlich war bestimmend für die schon von Mander als sehr verständig gepriesene Wahl des Augenpunktes in der Linie der Basis, wie wir sie auch bei andern Werken unsers Meisters, namentlich den Orgelthüren, finden. Während

*) Treasures IV. S. 36.

Holbein in früherer Zeit meist sehr kurze Figuren mit großen Köpfen anwendet, ist er auch über diese Einseitigkeit jetzt hinausgekommen; die Gestalten sind schlanker und wohl proportionirt, und die Freiheit in Auftreten und Bewegung, die seine Bildungen immer zeigten, neigt sich hier nicht der Derbheit zu, sondern ist mit echter Grazie vermählt. So kommt er in der That, vom Stil Mantegna's ausgehend, durch eigene Kraft und ohne durch seine Umgebung getragen zu sein, dem Stil nahe, den Raffael in Italien erreicht hatte. Wenn Zucchero diesen im Angesicht der Stahlhof-Bilder nannte, wollte er damit noch mehr sagen, als daß Holbein neben den Größten stehen könne. Die wahre künstlerische Verwandtschaft der beiden Meister läßt sich klar erkennen beim Anblick dessen, was uns noch an Ahnung von jenen verschwundenen Gemälden bleibt.

Holbein hat gegen alle früheren Leistungen hier wieder eine ganz neue Höhe in der Kunst erstiegen. Wir wissen genug von dem Meister, um überzeugt zu sein, daß die Gemälde nicht gegen den Entwurf zurückblieben, und die Mittheilungen Manders bestärken uns darin. Beide Stücke, sagt unser ältester Berichterstatter, waren trefflich geordiniert, frei gezeichnet und wohl geschildert. — Die wenigen Bemerkungen, die er noch sonst über die malerische Ausführung macht, lassen darauf schließen, daß hier der Künstler, der gewählten Technik entsprechend, mehr andeutend als realistisch verfahren ist. Er, der große Colorist des Nordens, der in einem seiner Baseler Wandgemälde, Samuel und Saul, sogar Flammen und Rauch, Helldunkel und Lichteffect angebracht haben muß, scheint hier einen mehr idealen Stil im Colorit erstrebt zu haben. Die Pferde vor dem Wagen des Reichthums waren weiß, die nackten Partien der Frauengestalten ihnen zur Seite zeigten die natürliche Farbe, aber ihre Gewänder waren nur schwarz und weiß, und am Rande mit Muschelgold verziert. Gold, das in richtiger Verwendung überhaupt einen idealen Charakter verleiht und den Eindruck ruhiger Würde steigert, schien auch sonst nicht gespart zu sein. Und so muß der Eindruck der Gemälde ein heiterer und festlicher gewesen sein, als sie noch den Raum, für den sie bestimmt waren, einnahmen, und über den Kaminen mit ihren zierlichen Gesimsen, über den Credenztischen mit den blinkenden Geschirren aus Zinn und Silber, die Wände der Deutschen Gildhalle schmückten.

Historische Compositionen aus Holbeins Englischer Zeit sind äußerst selten, doch in der Bibliothek der Königin zu Windsor Castle, unter

Glas in einem der Schaukästen des oberen Saales, befindet sich eine Zeichnung mäßigen Umfangs, welche so herrlich ist, daß nur wenige der ausgeführten großen Bilder unseres Meisters sich an Bedeutung mit ihr messen können. Es ist jenes durch Wenzel Hollars Kupferstich bekannte Blatt mit der Königin von Saba vor Salomo, das sich zur Zeit, als jener es nachbildete, in der Arundel-Sammlung zu London befand. Die Zeit der Entstehung ist nicht angegeben, aber die Uebereinstimmung des Stils mit den Stahlhof-Compositionen ist so klar, daß wir das Werk an dieser Stelle erwähnen.

Vor einer großartigen Renaissance-Architektur mit schönen Säulen und getäfelter Decke thront über vielen Stufen König Salomo. Ein Vorhang wallt hinter seinem Sitz herab. Vor dem Thron kniet die fremde Königin, das Gesicht vom Beschauer abgewandt, und redet ihn an. Edle Frauen folgen ihr paarweise und vor dem Herrscher knieen ihre Diener mit Gold und köstlichen Gaben, die sie darreichen. Zu den Seiten des Thrones stehen die Weisen und Aeltesten des Reiches. Die Anrede der Fürstin ist in Lateinischer Sprache an verschiedenen Stellen des Hintergrundes angebracht: „Du hast das Gerücht durch deine Tugenden besiegt. Selig sind deine Leute, die allezeit vor dir stehen und deine Weisheit hören! Gelobt sei der Herr dein Gott, der an dir Lust hat, so daß er dich auf seinen Thron gesetzt hat und du König bist vor Gott deinem Herrn*)!"

Wie schön und elegant auch die Wirkung des Stiches ist, von dem Geist und der Feinheit des Originales giebt er dennoch keinen Begriff. Dies ist keine Skizze zu einem Bilde, sondern hier war die Zeichnung Selbstzweck. Ihre Ausführung ist bei aller Leichtigkeit zart und unvergleichlich, in Silberstift und leicht mit Tusche schattirt. Einzelnes an den Gewändern und an der Architektur des Hintergrundes ist mit mattem Golde geziert, was eine reizende Wirkung thut, und ab und zu ist der Künstler noch einen Schritt weiter in den Farbenandeutungen gegangen. Die Früchte im Korbe, den ein Mädchen hält, sind grün und roth. Der Grund zwischen den Säulen ist blau mit goldenen Sternen. Nicht genug kann man im Original den Ausdruck der Männerköpfe, die Anmuth der Frauengestalten, die doch im Stich vergröbert sind, bewundern. Ueberall schöner Rhythmus der Linien, Grazie und leichte Bewegung. Es ist vollkommen Italienischer, ja man muß sogar sagen Raffaelischer Stil.

*) I. Könige 10, 7—9.

IX.

Thätigkeit für die protestantischen Kreise. — Mehrere Porträte aus den Jahren 1532 bis 1535. — Das große Bild in Longford Castle. — Sir Thomas Wyat. — Sein Kopf in Zeichnungen und im Holzschnitt. — John Leland, der Antiquar. — Thomas Cromwell und seine Bildnisse. — Die Familie Poyns. — S. George und Reskymer aus Cornwall. — Nicolaus Bourbon de Vandoeuvre kommt nach England. — Sein Porträt in Zeichnung und Holzschnitt. — Persönliches Verhältniß des Poeten zu Holbein. — Bourbons Gedichte auf den Künstler. — Holbein als Miniaturmaler. — Die Knaben des Herzogs von Suffolk.

Auch für Engländer war Holbein während dieser Jahre beschäftigt, doch recht im Gegensatz zu seinem früheren Besuch scheint er jetzt seine Patrone vorzugsweise in denjenigen Kreisen, welche der Reformation günstig waren, gefunden zu haben. An Persönlichkeiten dieser Art möchte man bereits bei zwei Bildnissen denken, die bis zum Jahre 1866 in der Gallerie des Grafen Schönborn zu Wien neben einander hingen, von denen aber jetzt das schönere in die Sammlung des Herrn B. Suermondt zu Aachen übergegangen ist. Im Bilde zu Wien liegt neben dem Dargestellten ein Buch, aus dem ein Blatt Papier mit den bezeichnenden Worten „Veritas odium ponit" (Wahrheit bringt Haß) hervorschaut. Soll man da nicht annehmen, mit diesem Buch sei eine jener Schriften gemeint, welche die Deutsche Reformation damals immer mehr und mehr nach England hinüberspielte? In der letzten Zeit Wolsey's kam William Tyndale's Neues Testament in Englischer Sprache heraus, das in den Niederlanden gedruckt worden war. Mochte auch die hohe Geistlichkeit Englands fast die ganze Auflage kaufen und vernichten, so versorgte das doch nur die Herausgeber mit Geld und bahnte

einer neuen Auflage den Weg, ohne die geheime Verbreitung des Werkes zu verhindern. Die Verfolgungen, welche Wolsey und mit noch größerem Eifer More über die Anhänger der Deutschen Ketzerei verhängten, fruchteten auf die Dauer nicht, und jetzt war die Zeit des Umschwungs nahe.

Der Buchdeckel enthält auch des Malers Monogramm ·H·H·, und das Gemälde trägt auf seinem himmelblauen Grunde die Bezeichnung:

ANNO. 1532. ÆTATIS SVÆ. 29.

Der Jüngling schaut ernst und ruhig vor sich hin. Sein bartloses, im Ton etwas röthliches Gesicht, sowie die Hände, die nebeneinander auf einem grün behangenen Tische ruhen, sind meisterhaft behandelt. Er hält Handschuhe in der Linken.

Das Seitenstück, jetzt in Aachen, weist die Bezeichnung auf:

ANNO. 1533. ÆTATIS SVÆ. 34.

Es zeigt, wie das vorige, einen schwarzgekleideten jungen Mann, halb lebensgroß und in halber Figur, auf blauem Grunde. Er muß zur selben Familie gehören, wie der Vorige, denn sein Siegelring trägt dasselbe Zeichen, wie der des Andern. Er ist blondbärtig und ganz von vorn gesehen, die schöne Linke hält wieder Handschuhe und die Rechte kommt zum Theil unter dem prachtvoll geworfenen Mantel hervor. Wundervoll ist der Bart gemalt.

In dasselbe Jahr gehört ferner ein großes Gemälde, das unter den Hauptwerken Holbeins einen wichtigen Platz einnimmt und unter den denjenigen Arbeiten des Meisters, die sich noch in England befinden, wohl nur von einem übertroffen wird, eine zu Longford Castle im Besitz des Lord Folkestone befindliche große Tafel mit zwei vollen, lebensgroßen Männergestalten*). Holbein hat auf diese Schöpfung auch selbst ein solches Gewicht gelegt, daß er sie mit seinem vollen Namen, in einer Weise, wie sonst nur noch das Bild zu Lissabon**), bezeichnet hat:

---

*) Gestochen, klein, von J. Pierron.

**) Die Uebereinstimmung mit dessen Inschrift ist bemerkenswerth. Vgl. Bd. I. S. 235. — Von der Bezeichnung des Bildes in Longford wußte der Verf. durch Mr. Scharf, dem sie Mr. George Barker im Jahre 1858 mitgetheilt, und ebenso durch Mr. Wornum, der sie auch S. 276 seines Buches giebt, schon bevor er das Gemälde selbst sah. Dennoch war er nicht im Stande, dieselbe auf dem Original zu erkennen, obwohl er es ganz in der Nähe untersuchte. Die Partien des Fußbodens, an dem es angebracht ist, sind sehr dunkel und der Himmel war nicht hell genug, um das weit vom Fenster entfernte Werk genügend zu beleuchten.

IOANNES
HOLBEIN
PINGEBAT
1533.

Das Bild führt den traditionellen Namen „die Gesandten"; weit eher könnte der Name „die Gelehrten" ein passender scheinen wegen des auf Kunst und Wissenschaft bezüglichen Apparates, welchen man ringsum erblickt. Beide Männer stehen zur Seite eines hohen Tisches mit doppelter Platte, auf welchen jeder sich mit dem Arm lehnt. Der zur Linken des Beschauers, offenbar die Hauptfigur, ist eine imposante, ritterliche Erscheinung in voller männlicher Jugendkraft, mit dunkelblondem Haar und kurzem Vollbart, in der vornehmen Hoftracht dieser Zeit. Er trägt ein schwarzes Oberkleid mit Puffärmeln und Hermelinbesatz, ein an Brust und Aermeln zum Vorschein kommendes Wamms von schillerndem rothem Atlas, grüne Schärpe und breite Burgundische Schuhe, sowie eine goldene Halskette, an der eine Medaille mit dem heiligen Michael hängt. Den Kopf, der ganz von vorn gesehen ist, deckt ein schief sitzendes Hütchen. Die herrlich gemalte linke Hand hängt herab, die rechte ruht am reichverzierten goldenen Dolch, der durch sein edles Renaissanceornament und die große blaue Quaste mit Goldschnüren die Blicke auf sich zieht.

Der Andere, dem ein Buch auf dem Tische zum Stützpunkt des rechten Armes dient, steht ein wenig mehr zurück, und trägt nicht die Tracht des Hofmanns sondern des Gelehrten von Profession, Doktorhütchen und langen Talar von brauner Seide, unregelmäßig von grünlichen Streifen durchzogen, mit Pelzfutter und Pelzkragen. Die Linke faßt das Oberkleid, welches an der Brust einen schwarzen Rock mit weißem Hemdkragen sehen läßt, zusammen; die Rechte, Handschuhe haltend, ruht auf dem Tisch. Auch er trägt einen kurzen Vollbart und sein Haar ist dunkelbraun.

Den Tisch deckt ein reich gemusterter orientalischer Teppich und oben steht ein Himmelsglobus nebst allerlei astronomischen Instrumenten. Auf seiner unteren Platte ist ein Erdglobus zu sehen, auf das zierlichste ausgeführt, so daß sogar die fein hineingeschriebenen lateinischen Namen zu lesen sind, wie BRISILICI und ANTIGLIE INSVLE oder der einzige in Deutschland vermerkte Städtename NVRENBERGA. Daneben, zum Theil auch auf dem Marmorboden, liegen ein Cirkel, zwei Lauten, ein Kasten mit Flöten, sowie ein Choralbuch mit Text und Noten, ein großer Fisch, ein Buch mit astronomischen Berechnungen und deutlich zu erkennendem Text in Deutscher

Sprache, vielleicht eines jener Bücher von Sebastian Münster, die auch Holbein früher illustrirt hatte. Ebenso kann man auch im erwähnten Choralbuch die zwei Deutschen Kirchenlieder vollständig lesen. Auf der einen Seite steht geschrieben:

„Kom heiliger geyst herregott erfull mit Deiner gnaden gut deiner gleubgen hertz mut vnd sin, dein brunstig lib entzund inn ihn. O herr durch deines lichtes glast, zu dem glauben versamlet hast, das volck aller welt zungen', es s(ei) dir herzu lob gesungen — — gesungen.“

Und auf der zweiten:

„MEnsch wiltu leben seliglich vnnd bei Gott blibene (ewiglich) Soltu halten die zehen gebot die vns gebeut vnser Gott.“

Den wohlthuend ruhigen Hintergrund bildet ein grüner Vorhang.

Dies Gemälde offenbart die höchste Kraft im Colorit, dessen Ton im Fleisch ein warmgelblicher ist. Die verschiedensten Stoffe, sowohl beim Costüm der Männer, wie im Beiwerke, sind höchst charakteristisch wiedergegeben, die liebevolle Ausführung der Nebendinge ist bewundernswerth, und doch sind diese wieder mit hoher künstlerischer Weisheit dem Ganzen untergeordnet, dessen Eindruck von schönster Harmonie ist. In allen diesen Beziehungen steht das Bild zu Longford auf gleicher Höhe mit dem kurz vorher gemalten Porträt des Gysin und stimmt mit ihm überhaupt in der Behandlung nahe überein, mag auch im Bildniß des Deutschen Kaufmanns ein etwas kühlerer Ton herrschen.

Die Tradition sagt, daß der Mann in höfischer Tracht Sir Thomas Wyat, den berühmten Günstling Heinrichs VIII., darstellt, und dies finden wir auf doppelte Art bestätigt. Erstens stimmt sein Gesicht vollkommen mit Wyat's späteren Bildnissen, zweitens steht an seinem Dolch:

ÆT. SVÆ.
29.

Sir Thomas Wyat aber war 1503 geboren und also im Jahre 1533 im Alter von 29 oder 30 Jahren. Er war der Sohn jenes Sir Henry Wyat von Allington Castle, dessen Bild von Holbeins Hand im Louvre hängt. In Cambridge und Oxford ward er erzogen, reiste dann auf den Continent und kam als das Muster eines hochgebildeten und ritterlichen Mannes zurück. Gerade in dem Jahre, in welchem Holbein ihn abbildete, begann er seine Laufbahn am Hofe. Bei Gelegenheit von Anna Boleyns Krönung war ihm das Ehrenamt des Tafeldeckers an Stelle seines Vaters —

wohl weil dieser gestorben — übertragen worden*). Wyat besaß alle Vorzüge des Körpers wie des Geistes. Er war ein edler Krieger, ein gewandter Staatsmann und wurde von Heinrich öfters zu wichtigen diplomatischen Sendungen benutzt, so daß der Name des Bildes „die Gesandten" für ihn nicht ganz ungeeignet wäre. In mehreren Sprachen, in verschiedenen Wissenschaften und Künsten war er erfahren und zeichnete sich als Dichter in seiner Muttersprache aus. Seine Poesien sind im Jahr 1565, vermischt mit denen seines Freundes, des Earl of Surrey, erschienen, und gelten für die edelsten dichterischen Erzeugnisse in Englischer Sprache aus jener Zeit. Seine poetische Begabung, seine ritterlichen und wissenschaftlichen Neigungen, sein Witz und seine Unterhaltungsgabe erwarben ihm bald die Gunst, ja die Liebe des Königs, die ihm — ein seltener Fall! — bis an sein Lebensende blieb. Ebenso stand Wyat der Königin Anna Boleyn nahe und schloß sich den Männern der protestantischen Richtung an. Das klarste Zeugniß dafür ist auf dem Bilde selbst, in jenen Deutschen Kirchenliedern zu finden. Er übersetzte auch selbst biblische Psalmen in seine Muttersprache. „Transtulit in nostram Davidis carmina linguam", sagt später John Leland von ihm.

Eben diesem Freunde danken wir folgende Schilderung seiner Persönlichkeit:

Corpore procerum finxit natura Viatum,
Ejus et invictis nervos dedit illa lacertis.
Addidit hinc faciem qua non formosior altra,
Laeta serenatae subfixit lumina fronti,
Lumina fulgenteis radiis imitantia stellas.

„Schlank von Körper hat die Natur ihn gebildet und seinen unbesiegten Armen Kraft geschenkt. Ein Antlitz gab sie ihm, das keins an Schönheit übertrifft und frohe Augen unter heiterer Stirne, Augen, die wie leuchtende Sterne strahlen." — Entsprechend sagt der Dichter Surrey von ihm, er habe „ein Antlitz streng und mild" (a visage stern and mild). Diesen Schilderungen entspicht seine Erscheinung in Holbeins großartigem Porträt vollkommen.

Zwei Köpfe des Sir Thomas Wyat unter der Windsor-Sammlung**) zeigen das gleiche regelmäßig-schöne Gesicht mit jener ächten Männlichkeit und ruhigen Ueberlegenheit des Ausdrucks, aber sind offenbar ein paar

*) Stow S. 957. **) Nur einer in Chamberlaine's Werk gestochen.

Jahre später entstanden. Hier ist der Bart noch mehr gewachsen und wallt in getheilten Spitzen imposant herab. Eins der Blätter ist besonders ausgeführt, die Haare sind trefflich vollendet und blaue Augen leuchten unter den schattigen Brauen.

Im Jahre 1541 starb Sir Thomas Wyat am Fieber auf einer Reise, die er im Auftrage seines Monarchen unternommen hatte, 38 Jahre alt. Es war ein Ereigniß, welches Heinrich große Betrübniß verursachte. John Leland feierte sein Andenken durch ein im folgenden Jahr erschienenes Büchlein: „Nänie auf den Tod des unvergleichlichen Ritters Thomas Wyat" *), aus der wir oben einige Stellen anführten. Auf der Rückseite des Titels sieht man einen Holzschnitt, Wyat's Profil in einem kleinen Rund.

In Effigiem Thomae Viati.
Holbenus nitida pingendi maximus arte
Effigiem expressit graphice, sed nullus Apelles
Exprimet ingenium felix animumque Viati.



„Holbein in der herrlichen Malerkunst der Größte, hat dies Porträt gezeichnet, doch kein Apelles kann Wyat's Geist und glückliches Genie im Bilde wiedergeben". Mit dem geringsten Aufwand von äußeren Mitteln, der überhaupt denkbar ist, hat der Meister diesen Kopf leicht und geistvoll auf dem Holzstock gerissen, und der Charakter seiner Zeichnung leuchtet

*) Naenia in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis. Lelando Antiquario auctore Londini Anno M.D.XLII. — Vgl. Passavant 63. — Ueber den Holzschnitt: Detmold, im Archiv für die zeichnenden Künste II. S. 136, nebst Facsimile des Holzschnittes, wovon hier ein Abdruck. — Facsimile auch bei Chatto, Treatise ꝛc.

aus dem Bilde hervor, mag der Schnitt gleich eine ungeübte Hand verrathen, wie das bei allen in England ausgeführten Holzschnitten nach Holbeins Erfindung der Fall ist. Wyat's Hals wird durch ein Gewandstück nach Art antiker Büsten begrenzt, was den plastischen Eindruck der Zeichnung noch steigert*). Seine Stirne erstreckt sich jetzt beinahe bis zum Scheitel, wir werden an dem Schluß von Leland's Beschreibung seiner Persönlichkeit erinnert:

„Dem Jüngling hatte die Natur dunkelblondes Haupthaar verliehen, dies aber schwand allmälig und ließ ihn kahl zurück, doch der dichte Wald des langwallenden Bartes wuchs immer mehr".

..... Caesariem juveni subflavam contulit: inde
Defluxit sensim crinis, calvumque reliquit.
Sylva sed excrevit promissae densula barbae.

Sollte es nicht auch möglich sein, in Erfahrung zu bringen, wer der Gefährte des Sir Thomas Wyat auf dem Gemälde in Longford Castle ist? Seine Gelehrtentracht und daß am Schnitt des Buches unter seinem Arme „ÆTATIS SVÆ. 25." steht, bilden die einzigen äußeren Indicien. Giebt es einen Gelehrten, der wenige Jahre jünger als Wyat war und ihm nahe genug stand, um auf derselben Tafel mit ihm, wenn auch bescheiden einen Schritt zurückstehend, abgebildet zu werden?

Wir wissen nur einen Mann, an den man hier denken könnte, nämlich eben jenen John Leland († 1552), der Wyat durch seinen poetischen Nachruf feierte. Das freilich, wodurch sich unsere Vermuthung am besten beweisen ließe, das Geburtsjahr Leland's, ist nicht bekannt, doch als wahrscheinlich wird uns berichtet, daß er ungefähr in den letzten Jahren König Heinrichs VII. († 1509) geboren**) sei, und das würde die Annahme unter-

*) Zahlreiche lebensgroße Gemälde nach diesem Holzschnitt kommen in England als „Holbein" vor. Ein solches, der Bodleian Library zu Oxford, und ein anderes, dem Marquis of Hastings gehörend (dies nicht „Holbein" getauft), waren 1866 auf der Porträt-Ausstellung. Lodge, im Text zu Chamberlaine, giebt an, ein Original sei bei Ld. Romney. Vgl. Walpole I. S. 82, Anm. von Dallaway, der ein Bild Wyat's ohne unsere Beschreibung als im Besitz des Earl of Romney, the Moat, Kent, anführt.

**) ... De tempore ejus ortus non possum recte computare, conjectura tantum est, illum circiter annos postremos Henrici, ejus appellationis septimi, lucem adspexisse. Leland's Leben, zu seinen Commentarii de scriptoribus Britannicis, Oxonii 1709. — Wood's Life of John Leland. Athenae Oxon. vol. I. Col. 67. — Dsgl. in Joannis Balei Centuriae. C. 8. fol. 671. — Corollarium vitae J. L. von William Burton, in J. Lelandi de rebus Britannicis collectanea. London 1774. 2. Ausgabe.

stützen. Leland war Wyat's Freund aus früher Jugendzeit und hatte mit ihm zu Cambridge seine Erziehung erhalten. —

Me tibi conjunxit comitem gratissima Granta,
Granta Camœnarum gloria, fama, decus —

heißt es in der Nänie, die ein schönes Denkmal dafür gewährt, wie die Beziehungen der beiden Männer bis zu Wyat's Ende fortbestanden. John Leland, der später noch Oxford besuchte, war dann mit des Königs Unterstützung nach Paris gegangen und des Budeus Schüler geworden. Bei seiner Rückkehr war er, noch ein junger Mann, bereits ein Gelehrter von solchem Ruf, daß Heinrich VIII. ihn zum Rector von Popeling in den Marschen von Calais, zu seinem Bibliothekar und, gerade im Jahre 1533, zum königlichen Antiquar ernannte, worauf er jene Arbeiten, die ihm dauernde Bedeutung sichern, das Sammeln von Materialien für Geschichte und Alterthum von England und Wales, begann.

Dem Jahre 1533 gehört noch das im Haag befindliche, als sehr schön geschilderte Porträt des Robert Cheseman, königlichen Falkoniers, an*), ein schwachlebensgroßes Brustbild. Der Dargestellte hält einen Falken auf der Faust und im grünlich-blauen Grunde steht die Bezeichnung: ROBERTVS CHESEMAN. AETATIS. SVÆ. XLVIII. ANNO DM. MDXXXIII.

Dem nächsten Jahre entstammen zwei prachtvolle kleine Rundbilder, jedes $4^1/_2$ Zoll Durchmesser, in der Ambraser Sammlung zu Wien. Sie sind von jener Gattung, wie wir sie im vorigen Abschnitte kennen lernten, und lassen sich an Schönheit mit dem besprochenen Kopf Melanchthons**) vergleichen. Auf dem Grunde des ersten, welches das Bildniß eines bärtigen Mannes in schwarzem Baret und rothem Kleide enthält, steht: ETATIS SVÆ 30. ANNO 1534; auf dem Grunde des zweiten, welches eine Dame in prächtigem pelzverbrämtem Kleide zeigt: ETATIS SVÆ. 28. ANNO 1534. Die Physiognomien haben einen entschieden Englischen Charakter und da auf der rechten Brust des Mannes ein H, auf seiner linken ein R in

*) Der Verfasser hat dies Bild nicht selbst gesehen und folgt hier Mr. Wornum (p. 251).

**) Vgl. S. 211.

Goldstickerei zu sehen ist, gelingt es vielleicht Englischen Forschern, wie Mr. Nichols und Mr. Scharf, noch, die Persönlichkeiten festzustellen. Es war damals Mode, die Initialen des eignen Namens auf diese Art, eingestickt, oder an Juwelen und Schmucksachen befestigt, zu tragen*). Beide Bilder sind außerordentlich klar, von feinem Lebensgefühl und wohlerhalten, das der Frau ist noch etwas kühler und zarter im Ton.

Von besonderem Interesse ist es, von Holbein auch den Mann abgebildet zu sehen, welcher sich bald darauf zum Leiter der ganzen Englischen Politik emporschwang und schon damals von Stufe zu Stufe stieg. Thomas Cromwell war es, der mit scharfem Auge sowohl die Lage seines Landes übersah als auch den Charakter des Monarchen durchschaute. Selbst zur Zeit, als Heinrich VIII. gegen den Papst wegen seines Widerstandes in der Scheidungsangelegenheit von Zorn entbrannt war, dachte er nicht daran, mit den Deutschen Protestanten gemeinsame Sache zu machen. Er haßte Luther, mit dem er theologische Zänkereien gehabt hatte, persönlich und besaß kein Verständniß für den Geist der Reformation. Da zeigte Cromwell ihm den Weg, wie er nur die weltlichen Vortheile der Reformation sich aneignen könne, ohne von seiner Rechtgläubigkeit zu lassen, indem er die Lehre und Verfassung der alten Kirche in England bestehen ließ, aber sich selbst anstatt des Papstes zum Oberhaupt in geistlichen Dingen machte. Cromwell's Talent, die Erfahrung eines bewegten Lebens, die hohe Schule staatsmännischer Bildung, die er im Dienste Cardinal Wolsey's durchgemacht, befähigten ihn, sein Ziel zu erreichen. Heinrichs Liebe zu Anna Boleyn klug benutzend, auf seine Neigung zur Willkür bauend, trieb er den König jetzt zum völligen Bruch mit dem Papstthum und gewann sich einen ebenso großen Einfluß auf das Parlament, welches unbedingt seiner Leitung folgte. So führte er jene Politik durch, welche dem Königthum in England eine Macht von unerhörter Ausdehnung verschaffte, gleichzeitig aber auch der Nation ihre Unabhängigkeit nach außen, ihre Befreiung vom geistlichen Joch errang, und damit zu ihrer Größe die Bahn brach.

Cromwell's Kopf, von Holbein gezeichnet, mit leichten Farbenandeutungen und sehr entschiedenen Umrissen, auf röthlich grundirtem Papier, ganz den Windsor-Zeichnungen ähnlich, befindet sich zu Wilton House**).

---

*) Vgl. G. Scharf. Archaeologia, vol. XL. p. 87.

**) Unter Glas, in einem der Privatgemächer von Lady Herbert.

Ein Gemälde, welches ebenfalls nur den Kopf, fast in Profil, enthält, in einem Rund mit grünem Hintergrunde und von einer quadratischen Steineinfassung umschlossen, besitzt Captain Ridgway zu London. Hier trägt der Dargestellte einen schwarzseidenen Stepprock und eine schwarze Mütze, welche das Haar ganz verdeckt. In diesen beiden vortrefflichen Arbeiten ist der historische Charakter mit staunenswerther Schärfe festgehalten. Mit voller Bestimmtheit erinnern uns diese Züge an die harte und mühselige Laufbahn des Mannes, der, die Waise eines Hufschmieds zu Putney, sich daheim wie im Auslande durch die Welt schlug, bis sein Talent ihn aus den niedrigsten Beschäftigungen höher und höher hob und ihn, den Sohn des Volks, bald über die vornehmsten Lords stellte. Ein starker faltiger Stiernacken trägt den Kopf. Sein feistes Gesicht mit dem kleinen krausen Backenbart, der großen Nase und den schmalen zusammengekniffenen Lippen, seine kleinen, stechenden Augen und sein Ausdruck voll kalter Bestimmtheit und zäher Festigkeit zeigen den Politiker, der, durch persönliche wie sittliche Rücksichten unbeirrt, und auch die schlechten Leidenschaften seines Herrn benutzend, lediglich sein staatsmännisches Ziel verfolgte. Und doch tritt uns zugleich ein großartig angelegter Charakter entgegen, und namentlich in der Zeichnung zu Wilton spricht eine echte Würde aus diesen Zügen, die unsere Achtung erzwingt.

Mander sah bei dem Sammler de Loo das Porträt „von dem alten Lord Crauwl, groß ungefähr anderthalb Fuß, durch Holbein ungemein künstlich geschildert". Wahrscheinlich ist dies Captain Ridgway's Bild, das zwar nur einen Fuß im Quadrat hat.

Die Counteß of Caledon besitzt ein größeres Gemälde Cromwells, das sich auf der National-Porträt-Ausstellung befand und durch Wenzel Hollars schönen und seltenen Kupferstich vervielfältigt ist*). Er sitzt, vor einem grünem Hintergrunde, auf einer Holzbank mit hoher Lehne, und hält ein Papier. Als der Stich gemacht wurde, war sicher das Original nicht so verputzt, durch einen Sprung und schlechte Retouchen entstellt wie heut.

*) Parthey 1386. Ohne Hollars Namen. — In Lodge, Portraits of Illustrious Personages of Great Britain, London 1835, ein Stich von Freeman nach einem ähnlichen Bilde im Besitz von Sir Thomas Constable Bart. Doch zeigt der Stich deutlich, daß dies nur eine schwache Copie sein konnte. — Dasselbe gilt von Houbrakens Stich nach einem Bilde bei Edward Southwell Esq. in „The Heads of illustrious Persons of Great Britain". 1747. Cromwell's Kopf, nicht sehr treu, auch in der Herωologia Anglica.

Namentlich der Kopf hat gelitten, während die Nebendinge, der schwarze Anzug mit dem Pelzkragen, die Feder, die Briefschriften und das reich gebundene Buch, noch am deutlichsten die Hand des Meisters verrathen. Eins der Papiere trägt die Adresse*):

To our trusty and right welbeloued
Counsailler Thomas Crom
well Maister of our Jewelhowse.

Das läßt die Zeit des Bildes feststellen, das nicht später als in den ersten Monaten des Jahres 1534 gemalt sein kann. Im Jahre 1531 war Cromwell zum Master of the Jewel Office ernannt worden, Anfang 1534 rückte er aber bereits zum ersten Staatssecretär und Master of the Rolls vor**). — Das ist dieselbe Zeit, wo in Cromwell selbst die entscheidende Umwandlung vor sich ging***). Seine inneren Neigungen zur Reformation, die bis dahin seinem eigenen Bewußtsein noch nicht klar gewesen, traten hervor, der rechtschaffene und tüchtige Kern seiner Natur zog ihn auf die protestantische Seite, und so führte er die Reformation in England in einem ganz anderem Sinne und Umfange durch, als König Heinrich VIII. es beabsichtigt hatte.

Vielleicht hatte der Künstler seine Verbindung mit Cromwell dem Sir Thomas Wyat, welcher diesem nahe stand, zu danken. Einen andern Freund des Poeten, der sogar in zwei Gedichten von Wyat besungen ward, finden wir unter den Windsor-Zeichnungen: John Poyns aus Essex (gest. 1558). Der fast im Profil gesehene, emporgerichtete Kopf ist mit einem schwarzen Käppchen bedeckt. Das bartlose Gesicht mit den fein geschlossenen Lippen und begeistert aufschauenden Augen hat etwas ungemein Nobles und Schwärmerisches im Ausdruck. Leland nennt ihn an erster Stelle unter den drei nächsten Freunden, die Wyat am Hofe fand:

Excoluit largi Poyningi nobile pectus, ...
„Er liebte des großmüthigen Poyns edles Herz". —

Dem älteren Zweige der Familie, welche in Glocestershire ansässig war

*) Ueber eine andere offenbar spätere Inschrift vgl. das Verz. der Werke.

**) British Plutarch, I. Vgl. auch Ld. Herbert p. 404.

***) Froude, vol. II, Cap. 6. Ende.

gehört Nicholas Poyns an, den wir gleichfalls unter diesen Zeichnungen sehen, ein ernster älterer Mann, baarhaupt mit blondem Bart. Auch seinen Sohn Nicholas Poyns, von dem wir wenig mehr wissen, als daß er später als einfacher Landgentleman auf seinem Sitz Iron Acton lebte und 1539 Sheriff seiner Grafschaft ward*), hat Holbein abgebildet. Die prachtvolle Studie ist in Windsor, das sehr schöne Gemälde, lebensgroß und in halber Figur, besitzt zur Zeit Dr. Otto Mündler in Paris**). Es trägt die Bezeichnung ETATIS SVAE 25 ANNO 1535 und auf dem blauen Hintergrund ist außerdem noch die Französische Devise zu lesen:

JE OBAIS A QVI JE DOIS
JE SERS A QVI ME PLAIST
ET SVIS A QVI ME MERITE.

Mit diesem ritterlichen Wahlspruch stimmt denn auch die ganze Erscheinung des Jünglings überein. Er ist ein feiner schlanker Cavalier, ansprechend ohne eigentlich hübsch zu sein, und durch und durch Engländer im Charakter. Man erblickt Gesicht wie Gestalt in Profil. Poyns trägt ein Schnurrbärtchen und auch am Kinn beginnt der Bart zu sprossen, seine Nase ist groß, seine dunklen Augen liegen unter schattigen Brauen. Ueber das schwarze Wamms fällt eine goldene Kette herab und das Federhütchen sitzt schief und keck auf dem fein behandelten kastanienbraunen Haar.

Wir schließen hier noch die Bilder von zwei anderen Land-Gentlemen an, die zwar nicht datirt sind, aber wahrscheinlich in dieselbe Epoche gehören. Herr Schöff Brentano in Frankfurt am Main***) besitzt das Brustbild eines jungen Mannes in Profil, das Federhütchen auf dem Kopfe,

*) Fuller, The History of the Worthies of England.

**) Ich habe es nicht gesehen. Nach mündlicher Mittheilung des Herrn Geheimrath Waagen ziemlich breit gemalt; ein schwerer gelber Firniß verdeckte die Modellirung etwas. — Mehrere Copieen in England. Eine recht gute beim Marquis of Bristol, London, nach welcher ich die Inschriften notirt habe. Mr. Holford, Parlamentsmitglied, Dorchesterhouse, London, besitzt ein Miniaturbild, das völlig hiermit übereinstimmt, und auch 1865 auf der Ausstellung von Miniaturen im South-Kensington-Museum zu sehen war. Leider wußte Mr. Holford das Bild nicht zu finden, als ich das Glück hatte, seine prachtvolle Gallerie zu sehen. Die Photographie des S. K. Mus. macht ein Urtheil darüber, ob es ein Holbeinsches Original sei, nicht möglich.

***) Der Verfasser hatte nicht Zeit gehabt, als er das Original sah, so vollständige Notizen, als ihm wünschenswerth gewesen wäre, zu nehmen, und dankt seinem Freunde Dr. Bruno Meyer einige Ergänzungen.

eine Nelke in der Hand. Man erkennt sofort die Persönlichkeit wieder, welche unter den Windsor-Zeichnungen als Simon George aus Cornwall vorkommt, nur daß dieser in der Studie blos einen Schnurrbart hat, während der Bart im Bilde etwas voller geworden. Das Baret, mit Goldstickerei versehen und mit einem Sträußchen Stiefmütterchen geschmückt, sowie der ganze reich verzierte Anzug ist fein und prächtig ausgeführt; das schön gezeichnete Gesicht dagegen hat durch Putzen die Harmonie der Töne eingebüßt, und durch Verschneiden der Tafel sind zwei Inschriften, die rechts im Grunde standen, verstümmelt; man liest nur noch:

NOB: A...

und etwas tiefer JOHĀ: H...

Möglich, daß hier des Malers Name stand.

Einen jungen Mann aus derselben Grafschaft erblicken wir in einem Porträt in Hampton Court, welches bereits der Katalog Karls I. genau beschreibt und zu dem sich die vortreffliche Studie in der Windsor-Sammlung befindet. Nach deren Bezeichnung ist es „Reskemeer a Cornish gentleman" Die Familie Reskymer kommt in Cornwall vor und ein John Reskymer war in den Jahren 1535 und 1539 Sheriff seiner Grafschaft. Ebenfalls ein John Reskymer, vielleicht sein Sohn, bekleidete dies Amt in den Jahren 1556 und 1557, unter der katholischen Marie*). Der Abgebildete ist ein junger Mann von etwa dreißig Jahren, in Profil und gegen links schauend, mit prachtvollem, spitzzulaufendem Bart von ungewöhnlicher Länge, braun, doch leicht in das Röthliche schimmernd. Sein kleines Hütchen ist schief in die Stirn gerückt, beide Hände sind sichtbar. Vor dem ursprünglich blauen Grunde, der jetzt einen grünlichen Ton angenommen, ist, nach einem Gebrauch, den wir öfter bei Holbein finden, Feigenlaub angebracht. Das Gemälde erreicht die Zeichnung an Feinheit nicht ganz, ist aber ein lebensvolles und höchst kräftig gemaltes Bildniß, und eines der beiden echten Holbein'schen Werke unter den 27 sogenannten zu Hampton Court.

Um die Zeit, von welcher wir sprechen, kam ein Mann nach England, der in nahe persönliche Beziehung zu dem Künstler trat, und dessen Name

*) Fuller, The Worthies of England.

uns nicht mehr unbekannt ist, der Dichter Nicolaus Bourbon von Vandoeuvre. Seine Geschichte bietet ganz das Bild solcher Humanisten- und Poeten-Existenzen, an denen das 16. Jahrhundert, namentlich in Italien, so reich ist. Auch er war einer jener Männer ohne bestimmten und geregelten Lebensberuf, die an den Höfen ihr Glück zu machen suchten, den höchsten Wechsel äußerer Verhältnisse erfuhren, ihre Heimat da fanden, wo gerade sich ihnen eine günstige Stätte bot, und ohne eigentlich bedeutende positive Leistungen auf literarischem Gebiete aufweisen zu können, sich doch durch ihren Geist und ihr Erfülltsein mit der Bildung der Zeit einen Platz unter dem nächsten Kreise der Monarchen und Vornehmen sicherten. Im Jahre 1503 war Nicolaus Bourbon zu Vandoeuvre unweit Bar-sur-Aube geboren und hatte sich schon im Alter von fünfzehn Jahren als Dichter gezeigt. In der Folge gelangte er an den Hof Franz I. von Frankreich und kam namentlich bei dessen Schwester, der Königin Margarethe von Navarra, in Gunst. Aber ein Umschlag in seinen Vermögensverhältnissen machte ihn plötzlich arm und einige anzügliche Stellen in seinen Gedichten, namentlich zu freie Aeußerungen in religiöser Beziehung, zogen ihm Verfolgung zu. Er ward im Jahre 1534 ins Gefängniß geworfen und kam nur durch Verwendung Heinrichs VIII. frei. Durch Anna Boleyn, welche am Französischen Hofe ihre frühere Jugend verlebt hatte, und durch den Leibarzt Dr. Butts hatte er den König gewonnen. Jetzt, gegen 1535, ging er nach England, und die Verbindungen, welche er bereits besaß, verschafften ihm die günstigste Aufnahme, er wirkte als Lehrer und zwar bei Jünglingen der vornehmsten Kreise, auch ein Neffe der Königin Henry Carey, später Lord Hunsdon, war darunter. Im Jahre 1536 kehrte er in die Heimat zurück, wo sich unterdessen die Wolken verzogen hatten, und er später berufen ward Jeanne d'Albret, die Tochter der Königin von Navarra, zu erziehen.

Unter den Windsorzeichnungen kommt sein Kopf, im Profil und gegen links gerichtet vor; es ist ein höchst anziehendes Gesicht, zart, sinnend und geistvoll, mit langem Haar und kleinem Bärtchen, die Feder in der Hand. Man vergleiche ihn mit dem schreibenden Erasmus! die ganze Haltung, auch die Art, wie er die Feder führt, sind charakteristisch. Alles läßt uns gleich den geistreichen, zierlichen Hofpoeten sehen. Bourbon machte bei Gelegenheit dieses Conterfeis das verbindliche Epigramm auf „den unvergleichlichen Maler Hans Holbein“:

Dum diuina meos uultus mens exprimit Hansi,
Per tabulam docta praecipitante manu,
Jpsum et ego interea sic uno carmine pinxi:
Hansus me pingens maior Apelle fuit*).

„Während Hansens göttliches Genie meine Züge im Bilde festhält, mit kundiger Hand sie keck auf die Tafel werfend, habe auch ich unterdeß mit Einem Vers ihn so gemalt: Hans, mich conterfeiend, war größer als Apelles“.

Das Bild zeichnete dann der Künstler nochmals klein auf den Holzstock, ganz wie vorhin, ebenfalls schreibend, nur daß im Abdruck natürlich das Gesicht nicht mehr gegen links, wie dort, sondern nach rechts schaut. So schmückt es spätere Auflagen von Bourbons Gedichtsammlung Nugae seit der von 1538**). Außer dem Namen des Dichters steht hier sein Alter, 32 Jahr, und der Datum der Zeichnung, 1535 darüber. Das Porträt befindet sich in einem Rund, anmuthige Ornamente, ganz in Holbeins Renaissance-Geschmack, füllen die Ecken, und unten halten zwei nackte Knaben das Wappen des Dichters, das im oberen Felde ein Kreuz, im unteren einen Schwan zeigt.

Bourbon erwies sich dankbar. Hatte der Maler durch diese Zeichnung seine Gedichte geschmückt, so machte er dafür zu den Bildern des alten Testaments, mit deren Herausgabe Holbein bald darauf beschäftigt war, jenes preisende Eingangsgedicht, von dem wir sprachen. Die begeisterte Bewunderung, welche Bourbon für den Meister empfand und mehrfach aussprach, verkündete Holbeins Ruhm so laut und öffentlich, wie es bis dahin noch nie geschehen war. Das Gebiet der Ausdrücke und Vorstellungen, über welche man gebot um Werke der bildenden Kunst zu rühmen, war äußerst klein; den Künstler mit den berühmtesten Meistern des klassischen Alterthums zu vergleichen, war das Beste was man zu thun wußte. Und anders machte es denn auch Bourbon nicht. Aber er setzt Holbein nicht blos den Alten ebenbürtig an die Seite, sondern nennt ihn wiederholt sogar größer als sie. Daß er zudem persönlich mit ihm verkehrte, ja be-

*) Nugae, 1538. Diese Citate aus Borbonius nach R. Weigels Beilagen zu Rumohrs H. Holbein u. s. w. S. 85—88, indem andere Ausgaben der Nugae als die erste von 1533 weder auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, noch auf der zu Breslau, wo ich die Schlußkapitel dieses Bandes schrieb, vorhanden sind. — Daß obige Verse, wie R. Weigel angiebt, unter der Zeichnung in Windsor stehen, ist irrig.

**) Vgl. Verz. d. Werke. Holzschnitt Nr. 62.

freundet war, ergiebt sich aus anderen Aeußerungen. Im Jahre 1536, als Bourbon England verlassen hatte, schreibt er an Thomas Solimar, Secretär des Königs: „Darum bitte ich Dich noch, daß Du so angelegentlich als möglich in meinem Namen Alle grüßest, mit denen Du mich durch Umgang und Freundschaft verbunden weißt: Herrn Thomas Cranmer, den Erzbischof von Canterbury...., Herrn Cornelius Heyß, meinen Wirth, den Goldschmied des Königs, Herrn Nicolaus Kratzer, den königlichen Astronomen, diesen Mann, der, in allen Ehren, von Witzen, Possen, launigen Einfällen ganz voll steckt, Herrn Hansen, den königlichen Maler, den Apelles unserer Zeit. Ihnen wünsche und erbitte ich von Herzen alles Frohe und Glückliche!" — Nicht nur in einer Reihe mit seinem Landsmann Kratzer, den Holbein schon vor Jahren gemalt hatte, sondern auch mit dem Englischen Reformator wird Holbein hier erwähnt. Daß er mit diesem indeß sonst in Beziehungen gestanden, ist nicht bekannt; ein Bildniß des Erzbischofs Cranmer von seiner Hand giebt es nicht. Der Vierte des Kreises, des Königs Goldschmied, Cornelius Hayes, wird häufig sowohl in den Ausgaberegistern des königlichen Haushalts als der königlichen Privatschatulle erwähnt*). — Ausdrücklich endlich nennt der Dichter Holbein seinen Freund in folgender Ueberschrift eines Epigramms: „In picturam Hansi regii apud Britannos pictoris et amici".

Das so betitelte Gedicht auf ein Holbein'sches Gemälde ist aber auch an und für sich interessant:

Sopitum in tabula puerum meus Hansus eburna
    Pinxerat, et specie qua requiescit Amor:
Ut uidi, obstupui, Chaerintumque esse putaui,
    Quo mihi res non est pectore chara magis
Accessi propius, mox saeuis ignibus arsi:
    Osculaque ut cœpi figere, nemo fuit.

„Einen eingeschlummerten Knaben hatte mein Hans auf eine Elfenbeintafel gemalt, wie ein ruhender Amor anzuschauen. Ich seh ihn, ich staune, ich halt' ihn für den Chärintischen Gott, den mein Herz am heißesten liebt, ich tret' heran, von Leidenschaft entbrannt — doch als ich ihn küsse, da ist's nur ein Schein."

Das Bild auf einer Elfenbeintafel kann nichts Anderes als ein

*) M. Franks. Discovery of the Will of Hans Holbein. Archaeologia vol. 39.

Miniaturbild sein, und damit wäre denn ein Umstand bewiesen, den zwar van Mander schon berichtet, aber der trotzdem neuerdings bezweifelt worden ist*), nämlich daß Holbein auch Miniaturmaler gewesen. Erst später, in England, sagt Mander**), habe er, der sich schier in Alles zu schicken wußte, die Kunst der Miniaturmalerei, in der er früher noch nichts verrichtet, sich angeeignet. Damals habe er am Hofe einen sehr berühmten Meister in derselben gefunden, mit Namen Lucas, — wahrscheinlich also Lucas Hornebaud, den wir schon früher als den bestbezahlten Künstler jener Zeit in England kennen lernten. „Mit diesem," fährt Mander fort, „hielt er gemeinsame Bekanntschaft und Umgang und sah ihm die Behandlung der Miniaturmalerei ab, deren er sich seitdem in solchem Grade befleißigte, daß er in kurzer Zeit Lucas in Zeichnung, Anordnung, Verstand und Behandlung so sehr übertraf, als die Sonne den Mond an Helligkeit hinter sich zurückläßt."

Für einen Künstler, der, wie Holbein, bei seinen Arbeiten Alles, auch die Nebendinge, die feinsten Partien im Costüm, im Schmuck, in der Umgebung, bis auf „Spanisch Werk" und Juwelen, mit solcher Feinheit und Vollendung ausführte, der außerdem jene kleinen Rundbilder in Oel von wenigen Zollen Durchmesser und mit zartester Behandlung fertigte, ist der Uebergang zur eigentlichen Miniaturmalerei ein sehr naheliegender. Freilich ist hier die Kritik in einer besonders üblen Lage. Fast alle Miniaturen aus jener Zeit, die in England vorkommen, heißen „Holbein", wir hören aber von mehreren andern Malern, die damals denselben Kunstzweig betrieben, außer Lucas z. B. auch noch Susanna Hornebaud und noch eine zweite Malerin, Lavinia Teerlinck. Es fehlt uns aber jeder Anhalt, um in dieser Technik das, was Holbein angehört, und was die Arbeit andrer Künstler ist, zu sondern. Nur eine ganz kleine Zahl von Miniaturgemälden möchten wir im Gesammtgefühl seinen Werken anderer Art so innig verwandt halten, daß uns seine Urheberschaft nicht zweifelhaft scheint. Freilich reicht auch gerade in dieser Beziehung die eigene Anschauung des Verfassers nicht weit. Eine solche konnte nur der gewinnen, welchem es vergönnt war im Jahre 1865 die Miniaturen-Ausstellung im South-Kensington-Museum zu sehen.

---

*) Von Mr. Wornum, p. 21. und 280 ff.

**) Er berichtet eigentlich: erst nachdem Holbein in des Königs Dienst gekommen, was er aber irrthümlich, wie wir wissen, zu früh ansetzt.

Es liegt die Frage nahe, ob denn nicht jenes von Bourbon gefeierte Miniaturbild des schlafenden Knaben, wie ein Amor so schön, sich auffinden und feststellen lasse? Ein Gedanke ist uns in dieser Hinsicht gekommen, den wir immerhin als eine Vermuthung aussprechen wollen. Es giebt in der That ein ganz reizendes Holbein'sches Knabenbild in Miniatur, aus demselben Jahr, in welchem der Französische Dichter in London war, nämlich 1535, datirt. Leider treffen aber zwei Kennzeichen, welche die Verse angeben, nicht zu: Erstens ist das Bild nicht auf Elfenbein gemalt, sondern auf das Stück einer Spielkarte wie fast alle Miniaturgemälde Holbeins, und zweitens ist auch der Knabe nicht eingeschlafen, sondern nur in ruhender Haltung. Der erste Punkt würde uns nicht irre machen; Bourbon mochte das Gemälde in einer Elfenbein-Kapsel gesehen haben. In solchen wurden Miniaturbilder gewöhnlich bewahrt. Was den zweiten Punkt betrifft, so sind wir an die Ungenauigkeit älterer Bilderbeschreibungen so gewöhnt, daß wir auch hier einen ungenauen Bericht des Poeten für denkbar halten könnten.

Das Bild aber, welches wir meinen, mag es das von Bourbon gefeierte sein oder nicht, ist jedenfalls das schönste Miniaturgemälde Holbeins, das uns bekannt ist, und zeigt seinen künstlerischen Stil, seine geistvolle, vollendete und bei aller Zartheit treue Behandlung, so schlagend wie kein anderes. Es befindet sich unter den Miniaturbildern, welche die Bibliothek der Königin zu Windsor Castle bewahrt, und stellt den kleinen Henry Brandon, ältesten Sohn des Herzogs von Suffolk, dar. Allerliebst gekleidet, in schwarzen Rock mit vorschauenden Aermeln des grünen Unterkleides, und eine weiße Feder am Hütchen, sitzt der fünfjährige Kleine vor uns. Bequem lehnt er sich mit der Linken auf einen Tisch ihm zur Seite und neigt das Köpfchen mit so unbeschreiblicher kindlicher Anmuth, daß in der That kein kleiner Liebesgott holder gemalt sein kann. Unter der Tischplatte steht die Schrift:

ETATIS SVÆ. 5. 6. SEPDEM ANNO 1535.

Einige Jahre später hat Holbein auch den jüngeren Bruder Charles Brandon gemalt, dessen Bild gleichfalls in Windsor zu sehen ist. Es bildet das Gegenstück des vorigen, wie dies auf einem Kärtchen und mit blauem Hintergrunde; beide waren auch schon in der Sammlung König Karls I., in deren Katalog sie mit Holbeins Namen genannt werden*).

---

*) Vgl. Beilage III. Nr. 64, 65.

Nur dem früheren muß dies zweite Bildchen weichen, es ist, wie jenes, mit vollendeter Feinheit modellirt. Der kleine Junge trägt einen blaugrauen Kittel mit rothen Streifen und ein schwarzes Mützchen auf dem lichtblonden Haare; dabei sieht er uns mit großen Augen an. Beide Hände sind vortrefflich; auf einem Blättchen, das er vor sich hat, steht die Schrift:

ANNO 1541 ETATIS SVÆ 3 10 MARCI.


Die Daten geben jedesmal die Geburtstage der Knaben an*). Beide ereilte ein früher Tod. Den 16. Juli 1551 starben sie an der Schweißkrankheit im selben Bett. Es ist überraschend, daß wir von Holbeins Hand nicht auch ein Bild ihres Vaters, des ritterlichen Charles Brandon, Duke of Suffolk finden, des Genossen von Heinrichs VIII. glänzenden Jugendtagen, Gemahls seiner Schwester Maria, der Königin Wittwe von Frankreich, und des ersten Englischen Feldherrn zu seiner Zeit.

Dagegen besitzen wir das Porträt seiner vierten Gemahlin, der Mutter jener beiden Knaben. Sie hieß Katharina, war die einzige Tochter des Lord Willoughby und vermählte sich im Jahr 1528 mit dem Herzog. Ihr Antlitz, das wir in der Windsor-Sammlung finden, hat etwas Vornehmes und übt durch die scharf mit dem Pinsel nachgezogenen Umrisse große Wirkung**). Sie war eine Frau, die sich durch ihren Eifer für die protestantische Sache auszeichnete und später sogar den Deutschen Reformator Martin Bucer zum Erzieher ihrer Kinder annahm.

Jenen beiden Knabenbildnissen möchten wir noch ein Miniaturbild anreihen, welches ihnen an Schönheit sehr nahe kommt und bei dem wir gleichfalls die Urheberschaft Holbeins für ganz unzweifelhaft halten. Es stellt Lady Audley vor, Elisabeth mit Namen, Tochter des Sir Bryan Tuke, welchen Holbein früher gemalt hatte, und Gattin des John Touchet, Lord Audley. Ihren Kopf sehen wir in großem Format unter den Windsor-Zeichnungen, und diese Studie diente auch dem Miniaturgemälde zum Vorbild; die Juwelen, welche dort nur flüchtig angedeutet waren, sind ganz dieselben, und die Initiale A kommt an dem Schmuck der Dame vor. Die Farbe des Kleides ist roth, wie das eine handschriftliche Bemerkung auf der Zeichnung andeutet. Das Miniaturbild hat gegen diese an Geist und Feinheit der Auffassung gewonnen und zeichnet sich durch zarteste Vollendung aus.

*) Vgl. Lodge im Text zu Chamberlaine's Werk.

**) Eine Wiederholung der Zeichnung, wohl auch Original, besitzt Mr. J. C. Robinson.



This is my deare sonne in whom I delyte, hear him. Math.
In what daye so euer thou eatest therof, thou shalt dye.
GENESIS 2
MAT. 28
EXO 21
These are the lawes that thou shalt laye before them
MARK 16.
Go ye into all the worlde preach the Gospell. etc. Ma 16
ACTS 2
O how swete are thy wordes unto my throte: yee more then hony etc. Psal. 118.
For I am not ashamed of the Gospell, for it is the power of God which saueth. Rom.
HONY SOIT QUI MAL Y PENSE

Beilagen.

X.

Holzschnitte und Reformationsbilder aus Englischer Zeit. — Der Titel zu Coverdale's Bibelübersetzung. — Ein Titelblatt mit Petrus und Paulus. — Visitation der Klöster durch Cromwell. — Die Satirische Passion. — Verspottung des Mönchswesens. — Der Cranmer'sche Katechismus und seine Holzschnitte. — Der ungetreue Hirt. — Reaction in kirchlichen Dingen und verspätetes Erscheinen dieser Bilder. — Holbeins Verdienst um die Hebung des Formschnittes in England. — Kleinigkeiten in Druckwerken von R. Wolfe. — „Undank der Welt Lohn". — Holzschnitt in Hall's Chronik: König Heinrich VIII. im Rath. — Wann kam der Künstler in des Königs Dienst? — Angebliche und wirkliche Bildnisse der Anna Boleyn. — Hat Holbein sie je gemalt? — Das Ende More's. — Fall und Hinrichtung der Königin Anna. — Vermählung Heinrichs mit Jane Seymour.

Seine protestantische Gesinnung, die früher in England nicht laut werden durfte, hatte der Künstler sich unerschüttert bewahrt. Bald nachdem er Sir Thomas Wyat und Cromwell gemalt, sprach er sein kirchliches Bekenntniß ebenso unumwunden in künstlerischen Schöpfungen aus, als er dies früher in Deutschland gethan hatte, und zwar hauptsächlich durch dieselben Mittel wie dort, nämlich durch Zeichnungen für den Holzschnitt.

Ebenso wie Holbein einst die ersten Publicationen der Deutschen Bibel in der Schweiz mit seinen Erfindungen geschmückt hatte, ziert er jetzt auch die erste vollständige Uebersetzung in die Englische Sprache. Dieselbe kam im Jahre 1535 heraus, nachdem ihr Druck, laut Schlußbemerkung, den 4. October dieses Jahres beendigt worden war. „Faithfully and truly translated out of Douche and Latyn into Englishe", heißt es auf dem Titel. Dutch bedeutete damals noch Deutsch, nicht Holländisch wie heute, und Luthers deutsche Uebersetzung hatte im Wesentlichen die Grundlage vom Tyndale's Englischer gebildet, aus welcher diese neue Uebersetzung von Miles Coverdale hervorging. Seine Thätigkeit war größtentheils nur eine redigirende gewesen, und er hatte sein Werk in Deutschland, den dortigen Reformatoren nahe und mit Tyndale's Unterstützung vollbracht.

Das Buch, ein prächtig ausgestatteter, jetzt außerordentlich seltener Folio-Band, war auch im Auslande gedruckt, wie die meisten der früheren Englischen Reformationsschriften, und zwar bei Christoffel Froschover in Zürich.

Jetzt war die heilige Schrift in der Landessprache nicht mehr verpönt und verfolgt, ihre Verbreitung wurde nicht mehr mit den strengsten Strafen an Gut und Leben bedroht. Auf das Erscheinen dieses Buches erfolgte der Erlaß Cromwells, damals General-Vicars des Königs in allen geistlichen Angelegenheiten, jeder Pfarrer habe dafür Sorge zu tragen, daß seine Kirche mit einem Exemplar der ganzen Bibel versehen sei. Eine Widmung an Heinrich VIII. geht dem Text vorauf und ebenso nimmt der König in eigener Person seine Stelle unter den Bildern des Titels ein, dessen Zeichnung von Hans Holbein herrührt. Die Kunstgeschichte hat hiervon noch kaum Notiz genommen*), dennoch wird jeder den Meister hier wiedererkennen, der aus seinen Holzschnitt-Erfindungen ein Urtheil über ihn gewonnen hat. Eine etwas verkleinerte Copie, nach dem Exemplar im British Museum, bildet den Titel zu den Beilagen dieses Bandes.

Unten thront Heinrich VIII. im vollen Königsornat, das Schwert in der Rechten. Zierliche Renaissance-Candelaber bilden die Träger des Baldachins, und die Würfel des gemusterten Teppichs hinter ihm sind abwechselnd mit Rosen und Lilien geziert. Sein Vier-Felder-Wappen, im ersten und vierten Felde drei Lilien, im zweiten und dritten drei Leoparden enthaltend, und von den Insignien des Hosenbandordens umgeben, ist zu seinen Füßen angebracht. Zu den Seiten des Herrschers knien die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger des Landes, zu seiner Linken die Herzöge und Lords in Hermelinmänteln und mit Kronen, zu seiner Rechten die Bischöfe in ihren Mitren und heiligen Gewändern. Diesen legt der König ein großes Buch, das heilige Wort des Herrn, in die Hand.

Die übrigen Darstellungen, oben und an den Seiten, bilden einzelne Momente aus dem Alten und Neuen Testamente, die einander sinnreich entsprechen.

---

*) Dibdin, der eine genaue Beschreibung des Buches gibt (Bibliotheca Spenceriana, London 1814, S. 78), nennt Holbeins Namen nicht. Chatto erwähnt den Titel nur kurz in einer Anmerkung mit dem Zusatz, er zweifle nicht, daß derselbe von Holbein herrühre. Auch M. Ambroise Firmin Didot führt ihn als Arbeit Holbeins an, während er in der Deutschen Kunstliteratur völlig unbekannt ist. — Vgl. Verz. der Werke Nr. 54a. — Der Titel, welchen Froude (vol. III., Cap. I.) als Titel der ersten Englischen Bibel beschreibt, gehört erst einer späteren Ausgabe an und hat mit Holbein nichts zu thun. Wir bedauern, daß unsere Copie etwas derb ausgefallen. Uebrigens ist auch das Original derb im Schnitt.

Links oben der Sündenfall, in welchem Holbein das Ereigniß nach seiner ganzen Wucht und Bedeutung in solcher Weise schildert, daß die Kunst uns nicht leicht ein anderes Beispiel dafür bieten wird. Ueber die Ausdrucksmittel dramatischer Darstellung gebietet der Meister in solchem Grade, daß er im gegenwärtigen Moment uns den vorhergehenden noch verräth, den kommenden uns ahnen läßt. Den Verführungen der Schlange — diesmal ist sie ohne Menschenhaupt gebildet — hat das erste Elternpaar nachgegeben, und nun ergreift sie auch sofort schon das Gefühl von dem, was sie gethan. Adam, noch die verbotene Frucht in der Hand, fühlt den Drang, seine Blöße zu decken, und greift nach einem Zweig desselben Baumes, von dem er den Apfel pflückte. Vorwurfsvoll wendet er sich gegen Eva um, und diese steht, von Kopf bis zu Fuß als ein Bild der Scham da, in der sie ganz vergehen möchte. Ihnen, die den Tod in die Welt gebracht, gegenüber steht der auferstandene Christus mit der Siegesfahne, welcher der Schlange den Kopf zertritt und seinen Fuß auf Teufel und Tod setzt.

Seine Triumphator-Gestalt ist voll Freiheit und Grandezza, schön in Formen wie in der Bewegung. Ebenso ist auch die Darstellung der nackten Körper beim ersten Menschenpaar zu bewundern. Wo ist jene Derbheit und übertriebene Kürze der Figuren wie in früheren Baseler Arbeiten, von denen der später verschollene Sündenfall*) unter den Bildern des Alten Testaments ein so schlagendes Beispiel bietet? Diese schlanken, edlen, elastischen Figuren verkünden denselben Meister, welcher die Stahlhof-Gemälde schuf. Die wahrhaft plastische Auffassung, welche jede Empfindung sich im gesammten Körper aussprechen läßt, ist hier zu ihrer Höhe gediehen. Man kann sich in das Anschauen dieser Eva nicht versenken, ohne sich dabei zu fragen, ob man nicht ein ähnliches Motiv schon bei einer antiken Statue gesehen.

Es folgt Moses, der, auf der Spitze des Berges Sinai knieend, die Gesetztafeln empfängt. Keine himmlische Erscheinung, wie früher bei den Bildern des Alten Testaments hat der Künstler hier angebracht. Nur der flammende Blitz ist zu sehen und die Posaunen, deren Ton er vernahm, ragen aus den Wolken hervor. Haltung wie Ausdruck Mose sind großartig. Ihm entspricht Jesus, welcher die Apostel mit den Schlüsseln seines Reiches aussendet, um aller Welt sein Gesetz zu verkünden. Tiefe

---

*) Vgl. S. 62. — Facsimile in Weigels Holzschnitten berühmter Meister, 2. Lieferung.

Ueberzeugung und gläubige Begeisterung antwortet ihm nicht nur aus dem Antlitz sondern aus der ganzen Gestalt eines jeden. Ferner der Hohepriester Esra, welcher den versammelten Juden das alte Gesetz der Väter liest*) und gegenüber die vom Geist erfüllten Apostel am Pfingstfeste, welche, Petrus an der Spitze, aus dem Hause treten und der Menge ihr neues Evangelium predigen. Bei diesen beiden Scenen lohnt es sich, im Kopf eines jeden Zuhörers den Eindruck zu studiren, den das heilige Wort auf ihn macht. Seit ihren ältesten Zeiten pflegt die christliche Kunst den Scenen des Neuen Testaments Momente des Alten gegenüberzustellen. Davon bieten die monumentalen Werke des Mittelalters, bietet in ausgedehntester Weise die xylographische Biblia pauperum Beispiele. Wenn Holbein hier Aehnliches thut, so folgt er in sofern der Tradition, aber originell ist er in Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Momente. Der Sündenfall pflegt in der Biblia pauperum u. s. w. nicht der Auferstehung, sondern der Versuchung Christi als Typus zu dienen. Die Vorbilder der Auferstehung dagegen sind Jonas, den der Wallfisch ausspeit, und Simson, die Thorflügel von Gaza davontragend; Moses auf Sinai entspricht gewöhnlich der Ausgießung des heiligen Geistes. Verfuhr Holbein schon hier der Tradition gegenüber frei, so ist er vollends schöpferisch in der Auswahl und Entgegenstellung der beiden letzten Momente. Die Ausgießung des Geistes ist ein gebräuchlicher Vorwurf in der christlichen Kunst, nicht so der darauf folgende Moment, den wir hier sehen. Wie viel dramatischer und darstellbarer, und zugleich wie viel inhaltschwerer und größer er sei, empfand Cornelius, indem er ihn für das Mittelbild an der Südwand seines Friedhofes wählte und in ihm die Gründung der christlichen Kirche zur Erscheinung brachte. Als er den herrlichen Carton dazu schuf, das Letzte, was die Hand des Greises vollbrachte, hatte er keine Ahnung davon, daß schon ein anderer Meister Deutscher Kunst vor mehr als 300 Jahren diesen Vorwurf in seiner ganzen Bedeutung erkannt und dargestellt hatte.

Zu unterst endlich, die Gruppe des Königs einschließend, stehen noch zwei Männer als Hauptvertreter des Alten und Neuen Testamentes und als mächtige Pfeiler des Glaubens: links König David, die Harfe spielend, ähnlich jener Gestalt des Sängers, welche Holbein vor einer Reihe

*) „3 Esdra 9" lautet die Notiz auf dem Blatte. Das apokryphische 3. Buch Esra kommt in unserer Bibel nicht mehr vor. Der Inhalt dieses Capitels ist mit Capitel 9 und 10 des 1. Buches Esra identisch (2. Buch Esra-Nehemia).

von Jahren für den Baseler Großrathsaal entworfen hatte. Und rechts der Apostel Paulus, mit kahlem Schädel und mächtigem Bart. Seine Rechte stützt sich auf das große Schwert, seine ausgestreckte Linke, einladend geöffnet, scheint den Beschauer aufzufordern, er möge kommen und theilnehmen an den ewigen Gütern, welche das göttliche Wort gewährt. Paulus ist eine der schönsten unter jenen echt Holbein'schen Gestalten voll Mark und Charakter. Dem jüdischen König in Krone und Prachtgewändern steht er als der Mann aus dem Volke mit kahlem Haupt und nackten Füßen gegenüber. David ist von milder poetischer Begeisterung erfüllt, er dagegen vom Feuer glaubensvoller Ueberzeugung. Und während das Schriftband neben Jenem die Worte des Psalms enthält: „O wie süß sind Deine Worte in meiner Kehle, ja süßer denn Honig!" lesen wir neben Paulus die Stelle aus dem Römerbrief: „Denn ich schäme mich des Evangeliums nicht, denn es ist die Kraft Gottes, die da selig machet". Dieser echt protestantische Gedanke scheint sich nicht auf Paulus allein zu beziehen, sondern gleichsam die Grundidee der ganzen Darstellung zu bilden. Durchgängig sind in diesem Titel die Hauptbegriffe des evangelischen Bekenntnisses betont. Einfach und bedeutungsvoll stellt der Künstler zunächst Sünde und Erlösung einander gegenüber, und auf den Glauben, in dem das Heil sei, weisen die anderen Darstellungen hin.

Nicht nur der geistige Inhalt des Blattes ist bedeutend, nicht nur die Formbehandlung ist hoher Bewundrung werth, sondern nach jeder Seite hin kann man die Weisheit des Künstlers in diesem unscheinbaren Werk erkennen. Man beachte nur, mit welcher Ueberlegenheit er hier die Gesetze des künstlerischen Aufbaues handhabt. Ohne ängstliches Hervorheben der Symmetrie halten die Massen sich wirkungsvoll das Gleichgewicht. Die reichste Gruppe erblicken wir vor der Mitte der Basis, und hier ist der feste Bau des Königthrons zugleich die Grundlage, auf welcher der Titel selber ruht. Zu oberst aber findet dieser in den Ornamenten mit dem Cherubskopf seine wirkungsvolle Krönung. Die Gestalten der beiden Gottesmänner zu den Seiten stehen vor Nischen, über welchen alles Uebrige sich erhebt. Die beiden nächsten Scenen haben schöne Architekturen mit Pfeilern und Säulen zum Hintergrunde, und die folgenden spielen in Landschaften. Ebenso schreitet auch die Handlung selber von unten gegen oben von der feierlichen Ruhe immer mehr zur Bewegtheit fort.

Wie das ganze Werk im Auslande gedruckt worden ist, so ward auch der Holzschnitt des Titels nicht in England selbst verfertigt. Sein ganzer

Charakter zeigt klar, daß er eine Schweizer Arbeit ist und daß die Hand, welche ihn ausführte, das Schneidmesser zu regieren und in diesen kleinen Maßstab zu arbeiten gewohnt war. Wenn auch die Feinheit und Meisterschaft Hans Lützelburgers hier nicht entfernt erreicht ist, sondern die Technik gegen seine Leistungen recht derb scheint, so giebt sich doch überall nicht nur eine sichere Hand, sondern auch ein wahres Verständniß des Meisters kund. Dem Formschneider ist es indessen beizumessen, wenn die Porträtähnlichkeit des Königs nicht größer ist. Uebrigens ist dies sicher eins der ersten Bilder, welche den König mit einem Vollbart zeigen, dazu trägt er hier das Haupthaar, nach früherem Brauch, noch bedeutend länger, als wir es in den Porträten der nächsten Jahre sehen.

Wir kennen noch einen Titel aus Holbeins Englischer Zeit, der sicher ebenfalls in der Heimat des Künstlers geschnitten worden ist, an Schönheit der Arbeit den vorigen bei weitem übertrifft und im höchsten Grade mit Lützelburgers Formschnitten übereinstimmt. Unten erblickt man wieder das Wappen Heinrichs VIII., wie auf dem Titel zu Coverdale's Bibel, und von zwei prachtvollen Wappenthieren gehalten. Zu den Seiten stehen Petrus und Paulus, dieser gegen oben weisend; beide sind schlanke, hochgewachsene Gestalten, die in ihren Proportionen merkwürdig gegen die zwei Apostel aus A. Petri's beiden Ausgaben des Neuen Testaments von 1522 und 1523*) abstechen, aber von der alten markigen Kraft dennoch nichts verloren haben. Sie stehen unmittelbar vor geschmackvollen Candelabersäulen, so daß sie, die Säulen der Kirche, den Aufbau selber zu tragen scheinen. Oben, in einem Bogen, der auferstandene Christus vor seinem Grabe, Tod und Teufel unter seinen Fuß tretend, und dabei, in Lateinischer Sprache, des Heilands Worte: „Seid getrost, ich habe die Welt überwunden". Der Titel selber, in Form eines Blattes, welches die beiden Apostel halten, ist in dem Exemplar, das wir kennen, dem herrlichen Probedruck des Kgl. Kupferstichcabinets zu München, noch unbedruckt**).

Ebenso wie früher in Deutschland zeigt sich Holbein auch jetzt nirgend entschiedener als Kämpfer für die Reformation, denn in solchen Erfindungen,

*) Vgl. S. 41, 42.

**) Pass. 54. Hier die einzige uns bekannte Notiz über das Blatt. Vgl. Verz. der Werke, Holzschnitte.

welche von satirischem Geist erfüllt sind. Das merkwürdigste Zeugniß davon ist eine gezeichnete Passionsfolge von satirischem Charakter, in welcher Christi Henker und Widersacher als Mönche und Geistliche dargestellt sind. Spottbilder mit einem solchen Motiv gehörten an und für sich nicht Holbein allein an. Aehnliches kommt häufig in den Deutschen fliegenden Blättern der Zeit mit ihren groben Zerrbildern und ihren wenig glimpflichen Versen vor, und zwar wetteifern darin beide Parteien. Auch die Katholiken stellten dar, wie der Heiland von der ganzen Schar der Reformatoren gepeinigt und umgebracht wird. Holbeins Erfindungen aber haben mit solchen Werken im Uebrigen nichts gemein.

Seine Satirische Passion war nicht, wie die eben erwähnten Blätter, für die Vervielfältigung in Holzschnitt gezeichnet, — dazu war die Sprache, die der Künstler hier führte, viel zu frei und kühn. Die Originalzeichnungen bildeten ein kleines Büchlein, welches wahrscheinlich irgend eine hervorragende Persönlichkeit der protestantischen Partei, ein Mann etwa von der Richtung und Sinnesart des Sir Thomas Cromwell, zur eigenen Augenweide besaß. Sicher hielt der Maler seine Urheberschaft geheim und auch der Eigenthümer mochte das kostbare Buch nur mit Vorsicht und im engsten Kreise eingeweihter Freunde aus dem sorgsam verschlossenen Kasten nehmen, denn die Zeit, in welcher unter Heinrichs VIII. Regierung eine solche Sprache gestattet war, dauerte nur kurz. Heute ist das Buch verschollen, vielleicht durch frommen Eifer vernichtet, vielleicht noch irgendwo vorhanden, aber unbeachtet und unbekannt. Vorläufig ist unsere Kenntniß des Werkes auf die Kupferstiche Wenzel Hollars nach sechzehn Blättern der Folge beschränkt. Englische Verse, deren Sprache und Orthographie beweisen, daß sie mit den Bildern gleichzeitig entstanden sind, stehen hier unter jedem der kleinen Blätter, welche ungefähr das Format der Todesbilder haben. Zu Hollars Zeiten befanden die Originale sich wahrscheinlich in der Sammlung des Earl of Arundel, obwohl auf den Stichen, die aus Vorsicht auch ohne Hollars Namen erschienen, nichts davon bemerkt ist. Aber Sandrart berichtet, daß ihm der Earl ein Büchlein in Sedez gezeigt, in welchem von dieses Meisters Hand die ganze Leidensgeschichte des Herrn auf 22 Blättern gezeichnet sei, voll Figuren jeder Art, deren Kleinheit sich aus dem Format des Buches hinreichend abnehmen lasse, und zwar sei hier jedesmal das Bild des Erlösers unter der Gestalt eines schwarz gekleideten Mönchs dargestellt. Diese Art ungenauer, ja verkehrter Beschreibung ist ganz bezeichnend für Sandrart,

dem man nie zum Vorwurf machen kann, er habe bei Kunstwerken das „Wie" über dem „Was" vergessen, sondern der sich um das Gegenständliche und den geistigen Gehalt der Bilder nie zu kümmern pflegt und nur an der formalen Erscheinung Interesse nimmt.

Es war im Sommer 1535 als Thomas Cromwell, jetzt Vicegerent des Königs für seine geistliche Gerichtsbarkeit im ganzen Reich, eine Commission für die allgemeine Visitation der Klöster und geistlichen Brüderschaften aussandte*). Da ward denn jener Abgrund von Mißbräuchen, Unordnung, Sittenlosigkeit und Verworfenheit aufgedeckt, in den zwei Drittel aller Stifter und geistlichen Häuser gesunken waren. Da kam jene Wirthschaft klar zu Tage, welche zwar früher die geistlichen Obern zum Theil gekannt und bitter getadelt hatten, denen sie aber stets mit so wenig Ernst zu Leibe gegangen waren, daß sie sich dadurch selbst zu Mitschuldigen machten. Diejenigen Stätten waren selten, in welchen noch eine Spur von religiöser Pflichterfüllung, von Pflege der Armen und Bedürftigen, von gottesfürchtigem Wandel zu finden war. Mit dem Ansehen des geistlichen Standes beim Volke ward ein frivoler Mißbrauch getrieben, wie er namentlich in Einem Falle klar hervorgetreten und sogar bis zu staatsgefährlichen Intriguen gediehen war. Die Heuchelei und der Betrug geistlicher Herren hatte, auf den Aberglauben der Menge speculirend, aus einer armen, nervenkranken Person eine Heilige und Prophetin gemacht, die sich mit politischer Agitation befaßte. Erst kürzlich hatte die entlarvte „heilige Jungfrau von Kent" nach bittrer Klage wider ihre Anstifter auf dem Scheiterhaufen geendigt.

Ebenso leichtsinnig und gewissenlos, wie mit den geistigen Gütern, ging der Klerus auch mit den irdischen Gütern der Kirche um. Die reichen Besitzungen ihrer Orden beuteten die Aebte und Patres nicht im Interesse der Kirche oder der Wohlthätigkeit, sondern für ihren persönlichen Genuß aus. Da wurden die Ländereien abgeholzt und verwüstet. Statt daß man sich mit den reichen Einkünften begnügt hätte, häufte man Schulden auf Schulden; die Schätze der eigenen Gotteshäuser wurden von den Mönchen und Oberen veruntreut, die Goldgefäße zum Einschmelzen gegeben, die Juwelen ausgebrochen und verhandelt. In weltlichen Kleidern verließen die Geistlichen ihre Klöster, um den Freuden des Lebens nachzulaufen, aber Luxus, Unsittlichkeit und Schwelgerei fanden auch in die geheiligten

*) Froude, Vol. II. cap. X.

Oerter selber Zugang. Hier gab es Schlupfwinkel für käufliche Dirnen, der Beichtstuhl mußte die Gelegenheit zu Nichtswürdigkeiten liefern; mit den Nonnen wurde verbrecherischer Verkehr getrieben, und sündhafte Unenthaltsamkeit war in den Frauenklöstern heimisch. Das Alles wurde jetzt schonungslos blosgelegt. Die jungen Leute, die wider ihren Willen im Kloster schmachteten, wurden entlassen, die Zurückgebliebenen unter strenge Disciplin gebeugt, und die Summe der Visitatoren-Berichte in das Schwarze Buch zusammengetragen, das dem Parlament unterbreitet ward, — ein Document, für dessen Vernichtung später die katholische Königin Marie gesorgt hat.

Die Stimmung jener Zeit, in welcher Cromwell die inhaltschweren Briefe seiner Comissare empfing, in welchen sodann die aufgeregten Parlamentsdebatten über diese Angelegenheit begannen und die öffentliche Aufmerksamkeit durch sie in Anspruch genommen war, redet aus Holbeins Satirischer Passion. Wie wir sie in Wenzel Hollars Stichen sehen, beginnt die Folge mit dem Gebet am Oelberg. Auf waldiger Bergeshöhe liegen die schlafenden Jünger; über Petrus hängt sein Schwert am Baum. Christus kniet im Gebet, seine Haltung ist pathetisch, und der Engel hält ihm, wie im Baseler Passionsgemälde, keinen Kelch, sondern ein Kreuz entgegen. Dies geht im Hintergrunde vor sich, während sich im Vordergrunde der Verräther Judas, mit dem Geldbeutel und in der Kleidung eines Mönches, zeigt, wie er ein sauberes Paar in geistlicher Kleidung und mit Hirtenstäben, deren Krönung eine Hand mit dem Dolche bildet, durch die Zaunthür in den Garten führt. Im zweiten Bilde tritt Christus auf seine Verfolger zu, sagt ihnen: ich bin's, den ihr sucht, und da fällt das Pfaffengesindel rücklings vor ihm nieder, von der Macht seiner göttlichen Majestät getroffen. Dann folgt die Scene, da Petrus dem Knecht des Hohenpriesters ein Ohr abhaut — auch diese hat antipapistische Bedeutung, wie die Verse darunter zeigen, in denen von Petri und seiner Nachfolger Gewaltthätigkeit die Rede ist:

„Peter cuts of the high Preistes Seruantes eare
Peter who should the keies, no weapon beare,
But warre and weapon with his followers since
Above the keies have got Praeheminence.“

Ferner wird der Heiland von Pfaffen und Mönchen vor den Hohenpriester Hannas gezerrt (Nr. 4). Einer darunter schlägt ihn mit einem

Buch, denn ihre Bücher, sagt der Dichter, schlagen und speien ja der göttlichen Wahrheit ins Gesicht. Eine der großartigsten Scenen ist die fünfte, da der Erlöser von seinen pfäffischen Widersachern vor das Tribunal des Kaiphas gebracht wird. Christus, mit Rosenkränzen gefesselt, wird von einem Cardinal und einem Mönch, der sein Tintenhorn schwingt, herbeigeschleppt, Kaiphas zerreißt seine Kleider und besprengt ihn mit Weihwasser, und oben an der Wand stehen in Deutscher Sprache die Worte:

„WER WIDER DIE RÖMISCHEN DER SOL STERBEN."

Nun wird Christus vor den Heiden Pilatus geführt, der im Türkencostüm in seiner Hausthür steht (Nr. 7), und die geistlichen Schergen haben gleich all ihre Schätze und Werkzeuge, Leuchter, Monstranzen, Glocken, Bullen, mitgebracht und ausgebreitet. Die siebente Scene spielt wieder vor des Papstes Kaiphas Thron, über dessen Baldachin ein Teufelchen lauert. Mönche treten jetzt als falsche Zeugen wider Jesus auf, und ihre sauberen Schwestern, die Nonnen, gucken zu Thüren und Fenstern hinein. Dann wird Christus von Mönchen gegeißelt, und Cardinäle schauen zu (Nr. 8); jene pflegen ja sich selbst zu geißeln, wer mag sie also tadeln, wenn sie Christus das Nämliche thun? —

Christ at a pillar heere is scourged by Jewes
In Friers habit, as the Friers use,
To whip themselves; then who can Friers blame
If what themselves haue, they giue Christ the Same. —

Bei der Dornenkrönung (Nr. 9) drückt ein frecher Gesell in der Kutte dem Heiland die Dornen mit einem Meßbuch tiefer in die Stirn, Andere helfen mit Leuchter und Hirtenstab nach, und gegenüber sitzt ein feister Bettelmönch, der dem Gepeinigten aus einem Bierkruge zutrinkt. Beim Eccehomo (Nr. 10) steht ein Bischof dem Pilatus zur Seite und die Menge, die Christi Tod fordert, besteht aus Mönchen und Geistlichen vom niedrigsten bis zum höchsten Rang, deren Mitren und Meßgewänder in scharfem Gegensatz zu Jesu Blöße und seiner Dornenkrone stehen. Als dann Pilatus sich die Hände wäscht, nachdem er das Urtheil gemäß dem Wunsche der geistlichen Herrn gesprochen (Nr. 11), bringt ein Mönch ihm einen Sack voll Lebensmittel zur Belohnung, während Christus von den Pfaffen abgeführt wird, der Papst mit dem Kreuz voran. Diese Rolle führen die Pfaffen auch bei der Kreuztragung (Nr. 12) durch, wo nur derjenige der

das Kreuz schleppen hilft, ein gutmüthiger Bauersmann ist. Und als dann Christus am Kreuze hängt (Nr. 13), trägt auch der Schächer zu seiner Linken eine Mönchskutte; die unten stehenden Soldaten sind Bischöfe und Klosterbrüder, und um des Heilands Kleider schlagen sich Priester mit Büchern und Stäben. Dagegen ist kein Einziger vom Klerus zu sehen, als dem Erlöser von den Seinen die letzte Ehre erwiesen wird (Nr. 14).

„Heere Christ into his Sepulchre is laid,
But not by those by whome he was betraid,
The Friers and Monkes I meane, for they are fled
Now they haue seene him Crucified and deed.“

Es ist dies eine schön componirte Scene von einem völlig ernst-religiösen Charakter, die gegen die satirischen Bilder vorher und nachher einen kühnen Gegensatz bildet. — „Des Papstes Küche“ wird vom Dichter das Fegefeuer genannt, zu welchem darauf der Heiland niederfährt (Nr. 15); der Teufel trägt hier die dreifache Krone, seine Gesellen sind mit Mönchskutten angethan, und über dem Eingang prangt das päpstliche Wappen. Eine gleiche Heftigkeit des Spottes bricht endlich auch im letzten Blatte los, dessen poetische Unterschrift so lautet:

„The Souldiers by his Sepulchre do feast,
Attir'd like Monkes, their mead by Nonnes is drest,
Fish and hogges-puddings, some provide the other,
In Sack and Claret drinke to one another.“

Mönche, denen Nonnen zu schmausen und zu trinken geben, halten am Grabe Wache, und während ihrer Schwelgereien werden sie nicht gewahr, daß über ihnen schon der Auferstandene in himmlischer Glorie schwebt.

Sandrart hatte Recht, wenn er hier die Sorgfalt und Meisterschaft der Zeichnung bewunderte. Welche Fülle von Figuren tritt hier im kleinsten Raume handelnd auf! Dazu sind namentlich die Hintergründe überall von feiner Ausführung und großer Schönheit, mögen sie aus Landschaften oder aus Renaissance-Architektur bestehen. In höchst origineller Weise ist die Kreuzigung in eine Winterlandschaft mit kahlen Bäumen, weißen Feldern und beschneiten Dächern versetzt. Am schönsten aber ist die Scenerie bei der Kreuztragung, ganz an das Baseler Passionsgemälde erinnernd. Auch hier solche großartige Stadtmauer-Perspective wie dort, sowie eine hüglige Gegend und eine Burg auf stolzer Höhe. Dazu ist dies Blatt vorzugs-

weise geeignet, um dasjenige in das rechte Licht zu setzen, was wir schon bei Gelegenheit der Grablegung bewunderten, und was uns demnächst auch das Eingangs- und das Schlußblatt recht deutlich zeigen: die Sicherheit, mit welcher Holbein noch mitten in der Satire den vollen Ernst jener Momente aus der heiligen Leidensgeschichte festzuhalten weiß. Der niedersinkende Heiland erinnert hier in Haltung und Auffassung ganz an das großartige Holzschnitt-Blatt des „Christus sub cruce recumbens.“*)

Eine ähnliche satirische Stimmung, wenn auch nicht mit dieser Schärfe und Leidenschaft wie in der Passionsfolge, regt sich in einigen kleinen Holzschnitten nach Holbeins Zeichnung. Der im Jahre 1548 erschienene Katechismus des Erzbischofs Cranmer, die Englische Bearbeitung eines Lateinischen Textes, welchem ein Deutscher Katechismus des Justus Jonas zu Grunde lag, enthält eine große Anzahl von Holzschnitten, und darunter einige nach Holbein. Die große Mehrzahl ist entschieden Französischer Arbeit, Feinschnitte in der Art des Bernard Salomon, genannt Petit Bernard, so auch die mehrere Jahre nach dem Tode Holbeins entstandene Rückseite des Titelblattes mit dem Könige Edward VI., der die Dedication des Werkes entgegennimmt. Von Holbein'scher Erfindung sind nur drei Bilder dieses kostbaren und höchst seltenen Buches**). Zunächst Moses auf Sinai, eine treue und gute Copie jener Darstellung, die auf dem Titel der Coverdale'schen Bibel vorkam, und dann zwei Scenen, die Holbein neu entworfen, und von denen er außerdem die erste mit seinem Monogramm, die zweite mit seinem Namen beglaubigt hat***). Jene giebt die Geschichte vom Pharisäer und Zöllner, die in einer Kirchenhalle von einfacher Renaissance-Architektur vorgeht. Christus tritt mit seinen Jüngern ein und weist ihnen den selbstgerechten Pharisäer, der in Mönchskutte und in Mönchstonsur am Altar kniet, während der Zöllner kaum näher zu treten wagt und sich in tiefer Zerknirschung an die Brust schlägt.

Ebenso sind bei dem zweiten Blatt, da der Heiland den Teufel aus dem Besessenen treibt (vgl. die Abbildung), die Schriftgelehrten und

*) Vgl. S. 52.
**) Vgl. Verz. d. Werke, Holzschnitte, Nr. 45—48.
***) Siehe ebenda.

Pharisäer, die an dem Thun des Herrn ein Aergerniß nehmen, als Pfaffen und Mönche gekennzeichnet, in Kutten oder mit Bischofsmützen und größtentheils mit feistem Bauch. Diese Composition, die Holbein mit seltener Leichtigkeit aufgezeichnet, ist bewundernswerth durch ihr dramatisches Leben, und mag auch eine ungeübte Hand das Schneidemesser geführt haben, so erkennt man doch noch immer die bedeutende Charakteristik, welche der Meister trotz des kleinen Maßstabes in Köpfe und Gestalten zu legen gewußt hat. Die Freiheit der Haltung, die Kühnheit der Bewegung in der Gestalt des Besessenen und des Mannes, der ihn hält, sind von einem Stil, wie ihn nur die größten Meister von Rom und Florenz besaßen.



Heilung des Besessenen.

Nahe verwandt, wenn auch noch ungenügender in der Ausführung*), ist ein andrer Holzschnitt, der am Beginn einer kleinen Englischen Flugschrift reformatorischen Inhalts steht, und der ebenfalls mit dem vollen Namen des Malers versehen ist. Er illustrirt Christi Worte aus dem Johannes-Evangelium: „Ich bin der gute Hirt. Ein guter Hirt giebt sein Leben für die Schafe. Der gemiethete Knecht aber flieht, weil er ein gemietheter Knecht ist und sorgt nicht für die Schafe.“ Von seinen Jüngern umgeben weist der Herr mit großartiger Geberde auf den ungetreuen Hirten hin, einen Mönch, der seinen Hirtenstab fortgeworfen hat und davonläuft, so schnell als er kann, da der Wolf in die Herde bricht. Diese Gegenüberstellung des guten und des bösen Hirten ist auch in literarischen



Der gute und der schlechte Hirt.

---

*) Was namentlich die Thiere zeigen. Vgl. den Holzschnitt nach einer Durchzeichnung die ich der Güte von J. Fisher Esq., Oxford, verdanke. — S. Verz. d. W. Passavant Nr. 49.

Producten des Reformationsgeistes beliebt. So singt Conz Leffel in seinem Liede auf Hutten*):

furwar ein gutter hürte
setzt sein seel für sein schaff,
bei dem man frummkeit spürte,
so er nit ligt im schlaff,
thut sich der schefflein fleyssen,
das die wolff sie nit zerreissen,
verderben vnd zerbeissen,
der daglöner der flücht,
so er den wolff nur sücht.

Die Schrift selber „A lytle treatise after the manner of an Epystle wryten by the famous clerk Doctor vrbanus Regius“ kam im selben Jahre wie der Katechismus des Erzbischofs Cranmer, 1548, heraus. Die Entstehung aller dieser Holzschnitte, oder mindestens der Zeichnungen, fällt aber offenbar in die Periode, von der wir jetzt reden, in die Jahre, da das Strafgericht gegen das Mönchswesen gerade im vollen Gange war. Damals war ihre Publication, sei es mit jenen Büchern selbst, sei es in anderen Schriften, in Aussicht genommen. Das aber mußte vereitelt werden, als bald nachher die katholisirende Partei, namentlich nach dem Tode der Königinnen Anna Boleyn und Jane Seymour, mehr Einfluß gewann, und Cromwell mit seiner Richtung nicht mehr so entschieden durchdringen konnte wie früher. Im Jahre 1539, noch vor seinem Sturz, nahmen König und Parlament die blutige Bill der sechs Artikel an, wie sie die altgläubigen Bischöfe, an ihrer Spitze Gardiner von Winchester, entworfen. Die Lehre von der Transsubstantiation, die Privatmesse und Ohrenbeichte wurden festgehalten, den Laien wurde der Kelch entzogen, den Priestern die Ehe verboten, aufs neue ward die bindende Kraft der geistlichen Gelübde sanctionirt. Ebenso ward die Einführung der im Auslande gedruckten Bücher streng verpönt, die in England gedruckten Schriften wurden der Censur unterworfen, und sogar das Bibellesen von Seiten der Laien ward wieder beschränkt. — Jetzt konnten Holzschnitte solchen Geistes nicht an die Oeffentlichkeit dringen und ihr Erscheinen blieb daher bis zum Regierungsantritt des neuen Herrschers, als Holbein schon seit mehreren Jahren todt war, hinausgeschoben.

*) Ulrich's v. Hutten Schriften, herausgegeben v. Böcking, II. 596.

Diese drei kleinen Bilder sind sämmtlich von den oben erwähnten Titelblättern sehr verschieden, sind nicht wie diese in Deutschland oder der Schweiz, sondern offenbar in England selbst geschnitten, ebenso wie der früher erwähnte Profilkopf des Sir Thomas Wyat, mit dem ihre Technik die größte Aehnlichkeit zeigt. Holbein, der die echt vaterländische Kunst des Holzschnittes so wohl zu würdigen verstand und zahlreiche Entwürfe für sie gemacht hatte, war jetzt für die Hebung dieser Technik in England thätig. Bis dahin hatte sie es hier noch zu keinen wahrhaft künstlerischen Leistungen gebracht. Man ließ im Auslande arbeiten oder man kaufte auch Holzstöcke von Buchdruckern des Auslandes an. Es waren auch bereits früher zahlreiche Holzschnitte von Holbeins Erfindung, nachdem sie in Basel ihre Dienste gethan, über den Canal gewandert. Was im Lande selbst gearbeitet wurde, war ziemlich roh. Holbein, welcher durch das jahrelang fortgesetzte Zeichnen für diesen Zweck und durch sein Zusammenwirken mit einem Formschneider wie Lützelburger sich das höchste Verständniß der Technik angeeignet hatte, leistete bei diesen kleinen Bildern das Aeußerste was denkbar ist in Aufwendung der einfachsten Mittel zu seinem Zweck, und machte es dadurch auch einem ungeübten Formschneider möglich, seinen Intentionen im Wesentlichen nachzukommen. Fast nur durch die Umrisse, die sehr entschieden und klar sind, ist der Gegenstand gegeben, die sparsamen Andeutungen der Schattirung sind durch einfache Parallellinien versucht und nirgend kommt eine Kreuzschraffirung vor, auf jedes zartere Detail ist verzichtet, und wieviel trotzdem erreicht ist, sogar im Ausdruck der Gesichter, das verdient studirt zu werden.

John Leland, dessen Nänie Wyat's jenen Holbein'schen Kopf enthält, gab unmittelbar nachher eine Schrift heraus, welche gleichfalls einige Holzschnitte nach Erfindungen unseres Meisters aufweist: „Genethliacon illustrissimi Eäduerdi Principis Cambriae“ etc., ein etwas verspätetes Gedicht auf die Geburt des Prinzen von Wales, das 1543 und zwar bei demselben Verleger wie die Nänie, Reinhold Wolfe, erschien. Dieser Drucker war ein Landsmann unseres Malers, nämlich jedenfalls Deutschen Ursprungs und wahrscheinlich zu der berühmten Buchdruckerfamilie in Basel gehörend; da lag es um so näher, daß Holbein zu ihm in Beziehung trat*).

*) Vgl. Detmold, Ueber ein paar Holbein'sche Formschnitte. Archiv für die zeichnenden Künste, II. S. 136 f.

Auf der Rückseite des Titels sieht man zunächst die Devise des Prinzen von Wales, die Worte ICH DIEN unter einer Krone von Straußenfedern, von einer Sonnenglorie umstrahlt [1]). Als Initiale ist hier wie in anderen Drucken Wolfe's ein S mit Curius Dentatus, der die Geschenke der Samniter zurückweist, verwendet [2]). Die Composition des ausdrucksvollen und echt dramatischen Bildchens ist ganz dem früheren Baseler Rathsaal-Gemälde verwandt [3]). In gleichzeitigen Drucken kommt auch noch eine andere Initiale von Holbein, H mit Isaak der den Jakob segnet, vor [4]). Bei diesen Bildern möchte man für wahrscheinlich halten, daß Wolfe sie in seiner Heimat habe schneiden lassen. Ganz unzweifelhaft ist dies vollends bei einem sehr schönen Holzschnitt, dem Druckerzeichen des Reinhold Wolfe [5]). (Vgl. die Abbildung.) Es illustrirt seinen Wahlspruch „Charitas" in anmuthigster Weise durch eine Schilderung der liebevollen Freigebigkeit, die sich durch den Undank nicht stören läßt, mit dem die Welt ihr lohnt. Das Bild vom „Wirthe wundermild" hat Holbein für die Charitas gewählt, vom fruchtbeladenen Apfelbaum, den die Knaben plündern, nicht zufrieden mit dem was er ihnen freiwillig geschenkt hat, — dasselbe Motiv, welches ein bekanntes Gedicht von Friedrich Rückert behandelt. Hier ist die technische Ausführung des Formschnittes zart und charaktervoll zugleich und das Bildchen darf sich dem lieblichen Signet Froschovers, das wir früher kennen lernten [6]), an die Seite setzen. Es kommt auch noch eine Wiederholung dieses Signets, von einem Schild umschlossen, in Drucken Wolfe's vor [7]).



Druckerzeichen des Reinhold Wolfe.

Der schönste Holzschnitt endlich, welcher in dieser Epoche Holbeins nach seiner Zeichnung gemacht wurde, ist ein großes Blatt in Folio, welches die 1548 erschienene erste Ausgabe von Hall's berühmter Chronik

---

[1]) Passavant 51. [2]) Als Initial dieses Capitels benützt: nach dem Original in R. Weigels Sammlung. P. 52. [3]) Vgl. B. I. S. 300. [4]) S. Verz. d. W. Holzschnitte, 53 b. [5]) Passavant 53. [6]) S. 39. Die gleiche Bemerkung macht Detmold. [7]) 53 a.

schmückt*). Trotz der schönen Copie, welche Dibdin im 3. Bande der Typographical Antiquities gegeben, ist es in der Holbein-Literatur vollkommen unbekannt, verdient aber einen der ersten Plätze unter des Meisters Schöpfungen dieser Art, dicht neben dem großen „Erasmus im Gehäus". Ja der Sockel mit der Umrahmung, welche die Unterschrift „King Henry the eyght" umschließt, ist sogar völlig identisch mit dem Sockel des Erasmus, zeigt dieselben beiden Sirenen-Gestalten, wie wir sie bei jenem sehen, und der Schnitt stammt ohne Zweifel aus Basel.

Die Darstellung zeigt König Heinrich VIII. im Rathe. Wir blicken in ein reiches fürstliches Gemach, die Wände mit Teppichen behangen, welche mit Lilien und Rosen geziert sind; die Decke mit ihren Pendentifs ist ein Meisterwerk der Holzschneidekunst im Renaissancestil, obwohl noch manche gothische Formen, zum Beispiel der flache Eselsrücken oder Tudorbogen darin auftauchen. Prächtig ist auch der Thron des Königs mit dem Baldachin darüber, der sein Wappen trägt. Im Kreise um den Monarchen sitzen seine Räthe, 27 an der Zahl, theils eifrig zuhörend, theils in Nachdenken versunken, theils einander zuflüsternd; und nicht nur die Köpfe, auch die Hände sind höchst ausdrucksvoll. König Heinrich VIII., welcher den seit 1535 üblichen Vollbart trägt, sitzt recht charakteristisch da, mit weit gesperrten Beinen, und in einem reichen, eleganten Anzug, einen Federhut auf dem Haupte. Als Holbein ihn in diesem kleinen Maßstabe so treu und meisterhaft aufzufassen verstand, mußte er schon Gelegenheit gehabt haben, den Monarchen in nächster Nähe zu beobachten.

Ohne Zweifel kam Holbein viel später in den Dienst des Königs als man bisher nach den Berichten der ältesten Biographen anzunehmen pflegte, aber der Termin, an welchem dies endlich geschah, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Die erste positive Kunde bringt der im vorigen Capitel angeführte Brief des Dichters Bourbon an Solimar vom Jahre 1536, in welchem er Holbein als Maler des Königs erwähnt. Es fragt sich nun, ob in Ermangelung schriftlicher Zeugnisse sich aus Arbeiten des Künstlers die Ueberzeugung gewinnen läßt, daß er schon früher für

*) Verz. d. Werke Nr. 54 b.

Heinrich VIII. beschäftigt war. Es giebt ein in zahlreichen Copieen verbreitetes kleines Brustbild, dessen Original sich im Museum zu Berlin befindet und das wegen der Aufschrift ANNA REGINA für Anna Boleyn, gemalt von Holbein, gehalten wurde. Es hat aber nicht die mindeste Aehnlichkeit mit den Werken unsers Meisters und es stellt eine ganz andere Persönlichkeit dar, wie die mit Anna Boleyn's Alter nicht stimmende Datirung „1525 Anno Etatis 22“ beweist, nämlich die 1503 geborene Königin Anna von Ungarn. Leider ist dies Gesicht fast allen späteren Abbildungen Anna Boleyn's, selbst ihrem Porträt im „Prince's Chamber“ der Englischen Parlamentshäuser zu Grunde gelegt worden.

Mr. George Scharf, Keeper der Englischen National-Porträt-Galerie, welcher diesen Beweis geführt hat [1]), wies aber zugleich einige bisher noch unbekannte wirkliche Bildnisse der Anna Boleyn nach:

1. Ein lebensgroßes Bildniß in Windsor-Castle, auf welchem ein B an der Halskette der Dame hängt. An Schmucksachen Initialen des Namens anzubringen war, wie wir schon erfahren haben [2]), in England damals gebräuchlich. Die Abgebildete trägt einen Französischen Kopfputz, der das Haar sehen läßt. Ihr feines Gesicht zeichnet sich durch markirte Lippen und scharf gezogene, schöne Brauen über dunklen Augen aus.

2. Ein anderes Miniaturbild im Besitz des Mr. Charles Sackville Bale, das ein mit dem vorigen völlig übereinstimmendes Gesicht zeigt. Es trägt die Inschrift AN° XXV, das würde, wenn man es auf das Alter der Dargestellten bezieht, 1532 ergeben; wenn es aber, wie Mr. Scharf annimmt, auf das Regierungsjahr des Königs, wonach die officielle Zeitrechnung geführt wurde, geht, den Zeitraum vom April 1533—34 anzeigen [3]).

3. Ein Bild ziemlich modernen Ursprungs, das aber mit den beiden vorigen Aehnlichkeit hat und wohl nach einem Originalbilde der Königin gemacht sein kann [4]). Es befindet sich, als Anna Boleyn, im Besitz des Earl of Warwick und hat ein Bildniß ihrer Schwester Marie, früheren Geliebten Heinrichs VIII. und späteren Lady Carey, zum Seitenstück.

---

[1]) Archaeologia vol. XI. London, 1866. p. 81 fg.

[2]) Vgl. S. 238.

[3]) Mit diesem Bilde hat der Stich Elstrake's Aehnlichkeit.

[4]) Gestochen v. Thomson in Lodge, Portaits of Illustrious Personages. Hiermit scheint auch Hollars Stich der Anna Boleyn, Parthey 1342, zu stimmen.

Für das Original zu deren Porträt halten wir nicht, wie Mr. Scharf, ein als „unbekannt“ in Hampton-Court befindliches Bild[1]), sondern das ungleich bessere Exemplar in Longford Castle. Lady Mary trägt ein Goldmedaillon mit der Darstellung der Leda mit dem Schwan. Es ist ein anmuthig-jugendliches Gesicht, und auch ein zierliches, hübsches Gemälde, doch hatte wohl Waagen[2]) Recht, wenn er es zu schwach für Holbein hielt.

Von jenen Porträten Anna's könnte als ein Holbein'sches Werk nur das Miniaturbild bei Mr. Bale in Frage kommen. Leider kann ich nicht aus eigener Anschauung über das Original sprechen[3]). Ein genügendes Urtheil auf Grund der Photographie zu gewinnen ist nicht möglich, doch schien mir nach dieser der Charakter des Bildnisses kein solcher, der mit Entschiedenheit auf Holbein hinwiese, wiewohl es auf jeden Fall ein treffliches kleines Werk ist.

Dasselbe gilt von dem einzigen bekannten Porträt des Henry Fitzroy Duke of Richmond, natürlichen Sohnes Heinrichs VIII., der den 22. Juli 1536 im Alter von 17 Jahren starb. Es ist ein Miniaturgemälde, gleichfalls im Besitz von Mr. Bale, das die Bezeichnung trägt:

HENRY DVCK OFF RICHEMOND ÆTATIS SVÆ XV,

also um 1534. Die Aehnlichkeit des Jünglings mit Heinrich VIII. ist unverkennbar[4]).

Dagegen kommt unter den Windsor-Zeichnungen „The Lady of Richmond“ vor, seine Gemahlin, die der junge Prinz ganz kurz vor seinem frühzeitigen Tode freite, die Tochter des Thomas Howard, dritten Herzogs von Norfolk. Daß die Benennung richtig ist, zeigt der verschiedentlich als Zierrath ihres Kleides angebrachte Buchstabe R. Es ist ein lieblicher, beinahe noch kindlicher Kopf, ganz von vorn gesehen, mit einem Federhütchen bedeckt; leider hat das Original sehr gelitten. — Auch dies Bildniß weist also auf keine Zeit vor 1536 hin.

---

[1]) Aeltere Nummer: 338. Jetzige Nummer: 584.

[2]) Treasures IV, S. 361. Auf der Rückseite des Bildes ein aufgeklebter Zettel mit der Notiz: The Lady Carye that died with grief for King Edwards Absence.

[3]) Mr. Bale war weder durch meine schriftliche Anfrage, noch durch die Empfehlung eines hochgeachteten Kunstfreundes in London zu bewegen, mir Zutritt zu seiner Sammlung zu gewähren. Dies ist der einzige Fall, in welchem meine Studien in England nicht die freundlichste und bereitwilligste Förderung erfahren haben.

[4]) War wie das vorige 1865 auf der Miniaturen-Ausstellung des South-Kensington-Museums. Von diesem gleichfalls photographisch publicirt.

Mag nun auch möglich sein, daß Holbein schon zur Zeit Anna Boleyn's, vielleicht gegen das Ende derselben, in des Königs Dienst gekommen, so können wir die Geschichte seiner Verbindung mit Heinrich VIII. erst von der Zeit ihrer Nachfolgerin der Königin Jane Seymour beginnen. Und auf jeden Fall hatte der Maler seine Einführung bei Hofe nicht seinem ersten Gönner Sir Thomas More zu danken, sondern wahrscheinlich den Männern der entgegengesetzten Richtung, welche jetzt an More's Stelle getreten waren, vielleicht Cromwell oder Sir Thomas Wyat, die beide während der letzten Jahre Gelegenheit gehabt hatten, seine Kunst zu erproben. Gerade an Wyat zu denken, liegt nahe, denn er war persönlich Heinrichs Günstling und sein Einfluß auf diesen war sprüchwörtlich. Wenn Jemand bei Hofe sein Glück machte, pflegte man zu sagen: Er muß in Sir Thomas Wyat's Cabinet gewesen sein*).

Zur selben Zeit, wo der Künstler den Titel zu Coverdale's Bibel, auf dem der König in seiner neuen Eigenschaft als Haupt der Englischen Kirche abgebildet ist, erfand, besiegelte der Mann, dem Holbein die ersten Erfolge in England zu danken hatte, seine Treue gegen die alte Kirche und ihre Verfassung mit seinem Blute. Ebenso wie Bischof Fisher von Rochester hatte More den Eid auf das Successionsstatut, wie es vom Parlamente angenommen war, verweigert. Zwar die zu Gunsten von Anna's Nachkommenschaft festgesetzte Thronfolge wollte er anerkennen, so weit reiche die Macht des Parlamentes, nicht aber ihre Motivirung durch die Ungültigkeit der Ehe von Heinrich und Katharinen. Diese indirecte Verleugnung der päpstlichen Autorität wies er zurück. In tiefer Erregung rief Cromwell aus, er hätte lieber seinen einzigen Sohn verloren, als diese Erklärung More's erlebt. Aber entweder war jetzt das Successionsstatut werthlos, oder das strengste Verfahren wider seine Gegner mußte vor sich gehen und „die Herbe und Gewaltsamkeit der Begründung einer politischen Satzung auf kirchliche Ideen" trat in ihrem vollen Umfang zu Tage. Nicht seine Einschließung im Tower und auch nicht das Zögern der Regierung, weiter gegen ihn vorzugehen, nicht die Drohungen, bis

*) Lodge im Text zu Chamberlaine.

zum Aeußersten zu schreiten, und auch nicht die erneuerten Versuche, ihn gütlich zu gewinnen, machten Thomas Morus wankend. Am 6. Juli 1535, nachdem der achtzigjährige Fisher ihm kurz vorangegangen, bestieg er das Schaffot. „Er erlitt den Tod mit einer so lebhaften Vergegenwärtigung des künftigen Lebens, in welchem die Verwirrung des diesseitigen aufhören werde, daß er sein Scheiden aus diesem mit all der Ironie ansah, die ihm überhaupt eigen war*)." Seine Hinrichtung war bei der Lage Englands in dieser Zeit der Umwälzung nicht grausamer und verwerflicher als eben die politischen Bluturtheile es überhaupt sind, aber More's literarischer Ruhm, seine persönliche Bedeutung und die Unantastbarkeit seines Charakters ließen einen Schrei des Unwillens durch ganz Europa gehen.

Aber noch ein blutiges Schauspiel erlebte England bald darauf, welches das vorige an Furchtbarkeit übertraf. Keine Männer, die mit dem Leben abgeschlossen hatten und, um ihrer Ueberzeugung treu zu bleiben, mit Willen und Bewußtsein zu Märtyrern wurden, waren jetzt die Opfer, sondern ein Weib, das mitten in Jugendschönheit und Lebensgenuß, auf dem Gipfel äußerer Herrlichkeit und weltlichen Glanzes vom Verhängniß getroffen ward. Hätte Holbein auf's Neue Todesbilder ersinnen wollen, welch' andere Phantasien würden jetzt noch in seinem Geiste aufgetaucht sein!

Schon im Herbst desselben Jahres, in welchem Anna Boleyn's Krönung und die Geburt ihrer Tochter stattfanden, hatte der König eine gewisse Unzufriedenheit gegen sie blicken lassen**) Jetzt glaubte er sicher zu sein, daß sein im Stillen genährtes und lange zurückgedrängtes Mißtrauen begründet war. Eine kurze Zeit war vergangen, seit Heinrich's verstoßene Gemahlin Katharina den 7. Januar 1836 zu Kimbolton gestorben war. Ihr vom Sterbebette dictirter Brief hatte Heinrich tief ergriffen, Anna Boleyn aber hatte ein gelbes Kleid statt des befohlenen Traueranzugs angelegt. Wenige Monate später, den 1. Mai, fand das jährliche Fest mit großem Turnier zu Greenwich statt, wobei der Bruder der Königin, George Boleyn Lord Rochford, unter den Ausforderern, Sir Henry Norris unter den Vertheidigern waren. Mitten im Turnier springt der König auf, zum Erstaunen der Anwesenden, und reitet mit kleinem Gefolge nach Westminster ab. Am nächsten Morgen werden Rochford und Norris, wenige Stunden später die Königin selbst in den

---

*) Ranke I. S. 199. f.

**) Ranke I. S. 216. — Das Folgende nach Froude II cap. XI. — Stow.

Tower geführt, zu Schiff, denselben Weg, den sie drei Jahr vorher mitten unter Glanz und Jubel zurücklegte. Vor einem Tribunal, zu dessen Mitgliedern die an Rang, Stellung und persönlichem Werthe höchststehenden Männer des Reiches erlesen waren und dem ihr eigener Oheim, der Herzog von Norfolk, präsidirte, stand sie, der Untreue angeklagt, und ward verurtheilt. Generationen haben über Anna's Schuld oder Unschuld gestritten. Es ist unmöglich, Alles für erdichtet zu halten, dessen die Anklage sie zieh, aber nur um so stärker muß das Mitleid mit ihrem Schicksal sein. Nie hat ein Dichter so Erschütterndes ersonnen, als jene Scenen im Kerker, in welchen ihre Aufregung sie Reden führen ließ, die an Wahnsinn grenzen, und die Verzweiflung des unglücklichen Weibes bald in Jammer und Todesangst, bald in eine Lustigkeit, die noch weit entsetzlicher, ausbrach. Am 19. Mai ward sie auf den Rasenplatz im Tower hinabgeführt, um „den guten Herrn zu empfangen“, und der Henker von Calais schlug ihr Haupt auf Einen Schlag mit dem Schwert ab. — Am nächsten Tage heirathete der König Lady Jane, Tochter des Sir John Seymour, und am Pfingstfest ward sie öffentlich als Königin gezeigt.

Die Exemplare der vor wenigen Monaten im Drucke beendigten Coverdale'schen Bibel waren nur theilweise ausgegeben. Jetzt ließ der Herausgeber bei den noch vorhandenen seine Widmung an den König vernichten, in welcher die Worte vorkamen: „Euer theuerstes rechtmäßiges Weib, die allertugendhafteste Fürstin Königin Anna.“ Die neue Widmung, mit welcher er später das Werk in die Welt gehen ließ, war völlig gleichlautend, nur daß die „theuerste rechtmäßige Gemahlin“ Jane genannt wurde. Diese Fassung finden wir in den meisten noch vorhandenen Exemplaren des seltenen Buches.

XI.

In des Königs Dienst. — Stellung und Verpflichtungen der Hofmaler. — Die Porträtmalerei an den Höfen. — Vorliebe der Engländer für das Bildniß. — Holbein bleibt von jetzt an wesentlich auf dies Feld beschränkt. — Das Wandbild zu Whitehall — der Carton — die Zeichnung in München. — Porträte Heinrichs VIII. nach diesem Vorbilde, sowie vor und nach Holbeins Zeit. — Sein Kopf beim Earl of Spencer. — Bild der Jane Seymour in Wien. — Verschiedene Damenporträte. — Lord und Lady Vaux. — Sir Richard Southwell in Florenz. — Lady Rich. — John Russel. — Verschiedene Bildnisse der Windsor-Sammlung: Staatsmänner, Landedelleute, Hofleute. — Sir Nicholas Carew. — Das Porträt Morett's in Dresden.



Jetzt war Holbein Hofmaler. Während des ganzen Mittelalters pflegten die Fürsten und großen Herrn ihren Maler zu haben, welcher in dauernder Verbindung mit ihrem Hofhalt stand, mit unter das Hausgesinde gehörte, und in diesem sogar seine Stelle recht weit unten fand, mit Stallknechten, Küchenjungen, Apothekern in einem Athem genannt ward.*) Allmälig hob sich die Stellung der Künstler, mit dem Aufschwung ihrer Kunst wuchs auch ihr persönlicher Werth in den Augen ihres Herrn, die Maler traten zu den Fürsten nicht selten in vertrautere Beziehungen, und um einem solchen Verhältniß auch einen gebührenden Ausdruck zu geben, wurde ihnen häufig der Rang und Titel eines Kammerdieners (varlet de chambre) verliehen, einer Ehre, die sie mit Dichtern, Musikern, ja oft auch mit den Hofnarren theilten. Gegen früher war dies ein großer Fortschritt, obwohl noch immer die Künstler recht bescheiden gegen die ganze

*) Ueber die Stellung der Maler an den Höfen: Le Comte De Laborde. La Renaissance des arts à la cour de France. Paris 1850. I. S. 38 ff.

Reihe der geistlichen, ritterlichen und politischen Bediensteten am Hofe zurücktreten mußten. Das war die Stellung eines Jan van Eyck am Hofe zu Burgund, das war auch noch die Stellung der Maler an den nordischen Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts, der drei Clouet im Dienste der französischen Monarchen und ebenso, am Englischen Hofe, Holbeins, der von nun an den officiellen Titel: „Servant to the Kings Majesty“ führte.

Und was hatte er in solcher Stellung zu thun? In dieser Beziehung waren die Fortschritte gegen das Mittelalter noch weit geringer als hinsichtlich des Ranges. Die Maler waren und blieben nicht mehr und nicht minder als ein Factotum für Alles, was sich irgend mit dem Pinsel machen ließ. In Prunkgemächern und Schlafzimmern, in Haus und Hof, in Pferdestall und Küche hatten sie bald dies bald jenes herzurichten, zu decoriren, anzustreichen, die Möbel und den Hausrath, die Wappenbilder und Paradeschilde, die Wimpel und Flaggen der Schiffe, die Sättel der Pferde, selbst die Kuchen, die auf die Tafel kamen. Ebenso wurde ihr Talent und ihre Geschicklichkeit, ihre Erfindung wie ihre Hand für die Inscenirung von Festlichkeiten, für Augenblicksdecorationen, Schaustellungen und Prunkaufzüge in Anspruch genommen. Allen Launen und Einfällen ihres Herrn mußten die Hofmaler zu Gebote stehen, Kleinigkeiten nahmen ihre Zeit in Anspruch, an tausend unwichtige und vergängliche Dinge mußten sie ihre Begabung und ihre Kräfte verschwenden.

Ein Zweig künstlerischer Thätigkeit hatte sich aber seit Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelt, welcher dem Hofmaler wirkliche Befriedigung gewährte, ihm nach all jener Zersplitterung die Gelegenheit bot, seine Kraft zu sammeln und wahrhaft als Künstler, nicht als Handwerker zu schaffen: das Porträt. Dies ward in immer höherem Grade bei den Höfen beliebt, ward ein Zeitvertreib, eine Modesache, ein Luxusgegenstand. Bildnisse entstanden in allen denkbaren Formen, in mancherlei Technik und in mancherlei Größe, bald als Kopf- oder Brustbild, bald in ganzer Figur, wurden in Oel auf Holztafeln verschiedenen Formates, in Miniatur auf Kartenblättchen, in Fresco an die Wand gemalt. Man sah sie in Lebensgröße und selbst in colossalem Maßstab, noch häufiger aber in kleinerem Format. In diesem Falle bildeten sie tragbare Gegenstände*), welche leicht mit den Besitzern den Ort wechseln konnten; kleine Oelbilder wurden oft in runden Holzkapseln bewahrt, Miniaturgemälde aber häufig in reicher

*) Comte De Laborde S. 67.

Fassung von Gold und Juwelen an Halsketten und Armbändern als Schmuckgegenstände getragen. Endlich kamen, namentlich in Frankreich, Bücher mit gezeichneten Porträten in Gebrauch, die, wie ein heutiges Album, zum Blättern und Anschauen dalagen. Porträte wurden gemalt zum Zwecke äußerer Repräsentation, zur Freude und Erinnerung für die Familie, zu Geschenken, mochten diese nun Gunstbezeigungen der Vornehmen oder Freundschaftsgaben, Huldigungen und zarte Andenken sein.

Jene Rolle eines künstlerischen Factotum hatte Holbein indessen unter etwas gemilderten Bedingungen durchzuführen. Heinrich VIII., wie wir früher sahen*), hatte noch eine große Zahl anderer Maler in seinen Diensten, denen in dieser Beziehung das gröbste Stück Arbeit zufiel. Das eigentliche Anstreicher- und Decorateur-Geschäft war Sache des angestellten sergeant painter, damals also des Engländers Andrew Wright. Von der Sorge für die allergewöhnlichsten Kunstbedürfnisse von Haus und Hof befreit, konnte Holbein sich vorzugsweise dem Bildnißmalen zuwenden. Ward er noch außerdem in Anspruch genommen, so hatte er nicht die ausführende Hand, sondern nur den erfindenden Geist zu leihen, der bei den verschiedenartigsten Arbeiten der Kunstindustrie zu Rathe gezogen wurde. Diese beiden Arten künstlerischer Production erschöpften seine Thätigkeit am Hofe, eine dritte gab es jetzt für Holbein nicht.

Doch auch schon ehe er in den Dienst des Königs trat, hatte Holbein in England fast nur Porträte zu malen. Dies war schon bei seinem ersten Besuch in den Jahren 1526 bis 1529 der Fall gewesen, und als er während seines zweiten Aufenthaltes einmal dazu kam, figurenreiche Compositionen größeren Stils zu schaffen, da boten ihm nicht Engländer, sondern seine eigenen Landsleute, die Hansa-Genossen, hiezu Gelegenheit. England hatte die Bildnißmalerei, mochte sie durch fremde oder heimische Kräfte geübt werden, schon früh gepflegt. Noch bewahrt die Westminster-Abtei das gleichzeitige Bildniß Richards II., welches erst kürzlich aus der späteren Uebermalung hervorgeholt worden ist. Als der neuere Aufschwung einer einheimischen Malerei begann, leisteten die ersten Künstler, Sir Joshua Reynolds, Gainsborough, Romney, ihr Bestes im Porträt. Vorher hatten zu allen Zeiten Künstler anderer Länder in England einen ausgedehnten Wirkungskreis als Bildnißmaler gefunden. Was Holbein am Hofe Heinrichs VIII. war, das war ein Jahrhundert später, am Hofe

*) S. 166.

Karls I., van Dyck. Auch dieser hatte in der Heimath religiöse und mythologische Compositionen voll Feinheit des Geschmackes und zarter Empfindung gemalt, in England aber blieb er lediglich auf die Bildnißmalerei beschränkt. Bei van Dyck wissen wir sogar, daß dieser glänzende, aber eingeengte Wirkungskreis ihm auf die Dauer nicht genügte. Als sein Wunsch, den Festsaal zu Whitehall zu malen, nicht in Erfüllung ging, als der Versuch, sich zu Paris durch Ausschmückung der Louvre-Galerie erholen zu dürfen, erfolglos blieb, trugen diese fehlgeschlagenen Hoffnungen dazu bei, ihm vor der Zeit ein Grab zu bereiten.

Freilich müssen wir uns hüten, anzunehmen, in England habe zu Holbeins Zeit jeder Sinn für Kunstschöpfungen anderer Art gefehlt. Als er den dortigen Boden betrat, hatte zunächst die Kirche keineswegs, wie gleichzeitig in Deutschland, aufgehört, die Kunst in ihren Dienst zu nehmen; und daß auch die Malerei für das Haus und für die Privatansprüche der Großen sich auf höchst mannigfaltigen Gebieten bewegen konnte, lehrt ein Blick auf das Inventar der Kunstwerke, welche Heinrich VIII. im Palast zu Westminster besaß*). Wie zahlreich sind hier die Gemälde religiösen Inhalts, aus dem Alten Testamente, mit Adam und Eva beginnend, und aus dem Neuen, von Christi Geburt und der Anbetung der Könige bis zur Grablegung des Herrn, da finden wir Madonnenbilder, heilige Familien, die heilige Anna mit ihrer ganzen Sippe, den verlorenen Sohn, Maria Magdalena, den Tod Johannes des Täufers, St. Hieronymus mit dem Todtenkopf und wiederholt namentlich den Landespatron St. Georg. Kaum minder häufig aber kommen allegorische, historische und antik-mythologische Darstellungen vor: die nackte Gestalt der Wahrheit, Todesphantasien von verschiedener Art, die Belagerung von Pavia, „die Geschichte von Orpheus mit mancherlei seltsamen Thieren und Ungeheuern," und besonders beliebt scheint die „Lucretia Romana" gewesen zu sein. Auf 178 Nummern kommen 63 Porträte. Aehnliches ergiebt sich aus den Rechnungsbüchern**), in welchen die Gegengaben für Neujahrsgeschenke an den König verzeichnet stehen. Der Italienische Maler Antonio Toto hatte zu Neujahr 1539 dem Monarchen „a depicted table of Calomie," das heißt eine Darstellung der Verläumdung des Apelles, und 1541 „eine Tafel mit der Geschichte vom König Alexander" überreicht.

---

*) Wornum, Appendix p. 379 f.

**) Vgl. Haushaltsrechnungen, Beilage V.

Die einzige Neujahrsgabe Holbeins dagegen, die wir erwähnt finden, ist wieder ein Porträt, das Bild des kleinen Prinzen von Wales. Wie kam es, während andre Künstler Gelegenheit, Aufmunterung und Lohn fanden, wenn sie biblische, mythologische, historische Darstellungen malten, daß Holbein nicht nur auf Bestellung hin, sondern auch da, wo er sich den Gegenstand selbst wählen konnte, allein beim Bildnißmalen blieb? Das Porträt war nicht die einzige Kunstgattung, für welche man in England Sinn hatte, wohl aber war es diejenige, welche man weitaus am höchsten stellte. Und so fiel dies Gebiet dem besten Meister zu.

Diese Vorliebe für das Bildniß ist vielleicht eine Einseitigkeit und Beschränktheit des Englischen Kunstgeschmackes, aber sie hat zugleich ihren guten Grund im Wesen der Nation. Sie entspricht jener richtigen Schätzung vom persönlichen Werth des Menschen, jener vollen Würdigung der individuellen Selbständigkeit, welche eine so bedeutende Seite des Englischen Nationalcharakters bildet. Mochten es nun auch in erster Linie keine künstlerischen Gründe sein, welche jene Geltung der Porträtmalerei bedingten, so kann man doch behaupten, daß in Holbeins Zeit auch künstlerische Gründe dazu kamen. Was mußte einer Nation wie die Englische, die damals noch ganz an den künstlerischen Stil des Mittelalters gewöhnt war, beim Anblick von Kunstwerken modernen Geistes den größten Eindruck machen? Natürlich dasjenige, was der Kunst des Mittelalters am meisten fehlte: nicht das Aussprechen schöner Empfindungen und tiefsinniger Gedanken, nicht das Entfalten einer reichen Phantasie, sondern die Fähigkeit des Künstlers, eine bestimmte natürliche Erscheinung ganz und ungetrübt so zu sehen, wie sie ist, und eine solche Herrschaft über die künstlerischen Mittel, daß er Alles so, wie er es sieht, in Farben auf die Bildfläche zu zu bringen vermag. Die Geschichte lehrt uns, daß immer das Porträt diejenige Kunstgattung bleibt, welche am klarsten und sichersten darthut, in wie weit ein Künstler oder eine ganze Epoche der darstellenden Mittel Herr geworden ist.

Von unserm Standpunkte daher sind wir wohl berechtigt zu beklagen, daß Holbein bei dem Reichthum und der Vielseitigkeit seines Geistes auf dies eine Feld beschränkt blieb; wollten wir aber einen Schritt weiter gehen und ihn selbst deshalb bedauern, so würde das eine unrichtige Auffassung sein. In materieller Hinsicht fand er ohne Zweifel beim Bildnißmalen am meisten seinen Vortheil. Auch in Deutschland stand es am höchsten im Preise, und Holbein hätte es sicher am liebsten betrieben,

wenn es nur mehr Leute gegeben hätte, welche in diesen knappen Jahren soviel übrig hatten, um sich von ihm malen zu lassen. Wir citirten früher *) die originelle Supplication von Hans Bock aus dem Jahre 1579, in welcher die Stelle vorkommt, daß „ein conterfeht eins iedlichen menschens zweymol so vil costett, als ein derglichen groß vnconterfehen gemeld verkaufft werden mag." Ein gleiches Verhältniß bestand sicher in England.

Ebenso haben wir auch keinen Grund, anzunehmen, daß diese Thätigkeit für Holbein innerlich unbefriedigend gewesen sei. Die zuverlässigste Quelle, seine Arbeiten selbst, beweisen das Gegentheil. Schon in seiner Jugend hatte Holbein Bildnisse gemalt, welche sich neben dem Besten zeigen können, was die Deutsche Porträtmalerei geschaffen hat. Nur an das Bild Amerbachs brauchen wir zu denken. Seit er aber nach England gekommen war, machte er immer noch Fortschritte, und was er in des Königs Dienst geschaffen, geht über die bisherigen Leistungen hinaus. Das Goethe'sche Wort: „Erst ins Weite, dann zu Schranken" sehen wir erfüllt. Aus den weitesten Gebieten hatte Holbeins Phantasie sich Stoffe geholt und diese ebenso neu wie großartig gestaltet, die kühnsten Höhen religiöser, idealer, historischer Malerei hatte er erreicht. Jetzt, in der Zeit seiner höchsten Reife begnügt er sich mit einem engen Felde, dem Porträt, aber in dieser Beschränkung zeigt er Alles was er besitzt, nicht blos die Meisterschaft in technischer Beziehung und die vollendete Geschmacksbildung im Sinne der Renaissance, sondern auch die Höhe seiner geistigen Auffassung, seinen großen historischen Stil. Durch das Bildniß geht der Weg zur eigentlichen Geschichtsmalerei im modernen Sinne, die wesentlich auf psychologischer Auffassung beruht und zur Schilderung dramatischer Momente nur dann befähigt ist, wenn sie eine bestimmte historische Persönlichkeit in ihrem Charakter, ihren Leidenschaften, ihrem Willen darzustellen und zum Träger der Handlung zu machen versteht. Vor Holbeins Bildnissen lernt man das empfinden, denn diese haben sich für uns, um so zu reden, zu Geschichtsbildern ausgewachsen. Holbein faßte die Personen, die er malte, nicht in einer besonderen Situation und Stimmung, sondern im ruhigen Beharren, im vollen Gleichgewicht ihres Wesens auf, aber er offenbart uns dieses so bedeutsam, daß wir die Menschen, deren Namen die Geschichte kennt, in den Momenten zu sehen glauben, in welchen sie ihre Persönlichkeit am vollsten einsetzten, ihre entscheidenden Entschlüsse

*) Bd. I. S. 305. Anm.



Heinrich VIII. und sein Vater.

Karton zum untergegangenen Wandbilde für Whitehall (Hardwick).

faßten, ihre großen Thaten vollbrachten. Er tränkt das Bildniß „so ganz mit dem Mark des historischen Geistes, der zugleich ganz Fleisch wird im Individuum, daß in diesen Werken die Geschichte selbst athmet und lebt, daß das einzelne Bildniß vor uns aufthaut, die sprechenden Lippen mit den fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den hingeschiedenen Zeitgenossen zusammentritt, und gegenwärtig wie im Drama das Schauspiel erneuert, dessen Vorhang längst gefallen ist*)“.

Um als Beleg für diese Worte zu dienen ist keine Schöpfung Holbeins geeigneter, als das erste große Hauptwerk, welches er im Dienst des Königs ausführte, ein Wandbild in dem sogenannten Privy Chamber zu Schloß Whitehall. Das Schicksal, welches gerade diejenigen Schöpfungen Holbeins getroffen, die als die Spitzen seiner Thätigkeit dastanden, hat auch das Whitehall-Bild nicht verschont, so wenig wie die Luzerner Fassadengemälde, das Haus zum Tanz und die Wandbilder des Rathhauses zu Basel, das More'sche Familienbild, die Triumphe des Reichthums und der Armuth. Es ging Anfang des Jahres 1698 beim großen Brande des Whitehall-Palastes zu Grunde, und wir müssen uns glücklich preisen, daß König Karl II. dreißig Jahre vorher eine kleine Copie danach durch den Niederländischen Maler Remigius von Leemput hatte anfertigen lassen, wohl weil der Zustand des Originals damals besorgnißerregend war**). Diese Copie, in Hampton Court bewahrt, ist auch von Vertue gestochen.

Noch kostbarer aber ist ein Stück des Originalcartons, das sich im Besitz des Herzogs von Devonshire auf dem Landsitz Hardwick Hall befindet. Es zeigt uns die Bildhälfte links vom Beschauer und ist kühn mit dem Pinsel in schwarzer und weißer Leimfarbe ausgeführt, sehr verschieden von der Art, in welcher heut manche berühmten Meister ihre Cartons zeichnen; für Holbein war dieser Carton eben nicht Selbstzweck und ihm kam es nicht darauf an, mit demselben eine elegante Wirkung zu erreichen,

---

*) Der Verfasser konnte es nicht unterlassen, hier mit den treffenden Worten F. Vischer's (Aesthetik III. S. 677) zu reden.

**) Wie aus Patins Notiz hervorgeht. Vgl. die folgende Seite. Leemput erhielt 150 £ für seine Copie, wie Walpole berichtet. Dieselbe war 1866 auf der Porträtausstellung.

sondern er machte ihn nur zu praktischem Gebrauch beim Freskomalen. Alle Umrisse sind denn auch durch die Nadelstiche durchbohrt, mit welchen sie auf die Mauer übertragen wurden. Die Zeichnung, in den Gestalten wie in der Architektur, ist streng, fest und kühn, der Eindruck hat nichts Bestechendes, aber ist imposant. Auf der Porträt-Ausstellung von 1866 konnten wenig Werke sich damit messen*)

Das Gemälde befand sich an der Fensterwand, wie aus einer Notiz von Charles Patin hervorgeht**). Links und rechts von dem Fenster, das in die Composition in ähnlicher Weise hineinragt wie wir es bei mehreren Bildern aus Raffaels Stanzen sehen, und das in Leemputs Copie durch eine Art Piedestal mit Lateinischen Inschriften ersetzt ist, stehen die beiden Hauptfiguren, Heinrich VIII. und die Königin Jane Seymour; einige Stufen höher die Eltern des Königs, Heinrich VII. und Elisabeth von York. Der Fußboden ist mit schön gemusterten Teppichen bedeckt, die Scenerie bildet eine stattliche Halle aus buntem Marmor, mit reich verzierten Pfeilern, Nischen und kräftigen Gesimsen, oben offen, so daß der blaue Himmel hineinschaut. Das reiche architektonische Detail in Kapitellen, Friesen und Pilasterfüllungen ist durchgängig voller Geist und Charakter gezeichnet, bei großer plastischer Fülle dennoch maßvoll, im edelsten Italienischen Stil, den Holbein hier so sicher und ohne die leiseste Schwankung handhabt, wie es die Baukunst des sechszehnten Jahrhunderts weder in England noch in Deutschland sonst gethan hat. Der Carton zeigt im Friese eine männliche und eine weibliche Gestalt, welche in Laubgewinde ausgehen und ein Täfelchen mit den Initialen des Königs und der Königin halten, H und I, durch einen Liebesknoten verbunden. In Leemput's Copie dagegen ist die Tafel mit den Buchstaben AN. DŌ gefüllt, denen andererseits die Jahrzahl 1537 entspricht.

Die Haltung der beiden Königinnen ist ruhig und gemessen. Für

---

*) Vgl. die Abbildung, nach der großen Photographie durch Herrn Max Lohde gezeichnet. Scheinen die Köpfe vielleicht am wenigsten befriedigend, so kommt dies daher, daß sie am meisten gelitten haben, in der Photographie also am undeutlichsten waren.

**) Relations historiques. Basle 1673. p. 211 f. (Whitehall): Dans l'antichambre du Roy il y a sur le pignon de la croisée de la main d'Holbein, le portrait d'Henry huit et des Princes ses enfants, dont le Roy a fait tirer une excellente copie, pour en estendre la posterité, s'il faut ainsi dire, et n' abandonner pas une si belle chose à la fortune des temps. — Daß Patin den Gegenstand verkehrt beschreibt, darf uns ebenso wenig bei ihm wundern, wie bei Sandrart uns Aehnliches auffällt.

Züge und Costüme der Elisabeth von York und ihres Gemahls haben ältere Porträte die Vorbilder geliefert. Heinrich VII., bartlos, mit langem Haar und in einem weiten, hermelinbesetzten Obergewande, das bis auf die Füße herabwallt, erscheint hier ganz wie ihn Ranke in wenigen Worten schildert*): „Ein hagerer Mann, von ziemlich hohem Wuchs, dessen Angesicht die Spuren der Stürme trug, die er bestanden hatte; in seiner Erscheinung machte er mehr den Eindruck eines hohen Geistlichen als eines ritterlichen Königs; .... er erschien allezeit gelassen und nüchtern, wortkarg und doch leutselig."

Ein schärferer Gegensatz als zwischen Vater und Sohn läßt sich kaum denken; schon in der Tracht spricht er sich aus; Heinrich VII. erscheint würdig aber schlicht, Heinrich VIII. in einem prunkvollen Costüm, das von Stickereien, Gold und Juwelen strotzt, was alles die Künstlerhand ebenso sorgsam wie die architektonischen Verzierungen vollendet hat. Beim Vater ist Alles Vorsicht und Zurückhaltung, beim Sohne stolzes und bewußtes Hervortreten. Es ist als käme es ihm darauf an, die ganze Wucht und Größe seiner Figur zu präsentiren, seine starken Waden und die fast unheimliche Breite der Schultern, welche durch die bauschigen Aermel noch vermehrt wird. Bei Heinrich VIII. sehen wir kein Standbein, auf welchen die Last des Körpers vorzugsweise ruht, sondern er steht mit gegrätschten Beinen, auf beiden zugleich. Schon diese Art des Dastehens, zu welcher die Haltung der gegen die Seite gestemmten rechten Hand und das Greifen seiner Linken nach dem Dolchgehänge, kommen, bezeichnet den ganzen Menschen. Sie zeigt, wie fest, aber auch wie vermessen bis zur Frechheit er den Boden behauptet, auf dem er Fuß faßt, ohne eine Gefühlsregung zu kennen und eine Rücksicht zu achten. Wir erblicken die mächtige Herrschernatur, die ihren Willen bestimmt und gewaltsam durchzusetzen verstand, die durch ihren persönlichen Eindruck die ersten Geister und Charaktere an sich zu fesseln, trotz Härte und Blutvergießen echt volksthümlich zu sein wußte. Aber ebenso klar treten uns die kalte Selbstsucht, die nie einen lebenden Menschen anders denn als ein Werkzeug ansah, das maßlose Gefühl der eigenen Machtvollkommenheit, und auch die brutale Selbstgefälligkeit wie die Launenhaftigkeit Heinrichs entgegen. Man betrachtet seine Erscheinung in diesem Bilde wie in der Geschichte „mit einer Mischung von Abscheu und Bewunderung**)."

*) Englische Geschichte I. S. 136. **) Ranke I. S. 224.

Holbein bewies hier, daß er im Stande war, auch Aufgaben der Bildnißmalerei in wahrhaft monumentalem Stil zu lösen. Dies ist das „overheerlijk Portret“ Heinrichs, von dem van Mander sagt, es sei „zo wel getroffen, dat het den beschouwer met verbaastheid*) aandoet“; denn es scheine zu leben, und das Haupt und alle Glieder sich natürlich zu bewegen. Doch nicht blos er nennt es ein Werk, das seinen Meister preist, nicht blos die Künstler wissen es zu würdigen, sondern wir finden es zum Beispiel im Bericht über die Reise des Herzogs Johann Ernst zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, der 1613 in England war, erwähnt. „Hierauff wurden Ihro fürstliche Gnaden ins Königs Gemach geführet, war klein, aber doch mit schönen Tappezereyen allenthalben behenget, In solchem stunde Henrici VIII. vnd seines Vatern Henrici VII. Bildnüs in gantzem stande. Werden vor sonderliche Kunststück gehalten, vnd sollen dergleichen Stück in Engelland nicht zu sehen seyn.“

In der Ausführung wich der Meister, wie Leemput's Copie lehrt, vom Carton bei manchen Einzelnheiten des Anzugs und auch beim Gesicht König Heinrichs VIII. ab, das sich im Gemälde nicht zu drei Vierteln, sondern ganz von vorn zeigte. Die Studie zu Heinrichs Kopf in dieser Ansicht befindet sich auf dem Kupferstichcabinet zu München**). Sie ist ganz nach Art der Windsor-Zeichnungen ausgeführt, in schwarzer Kreide unter Anwendung von Rothstift, auf gelb-röthlichem Papier. Auch läßt das Blatt, das etwas gelitten hat, noch Spuren aufgesetzter weißer Lichter sehen. Der Eindruck des Gesichts ist hier noch imposanter als beim Carton. Ein großartigeres Bildniß Heinrichs VIII. existirt nicht.

Der Typus des Whitehall-Bildes wurde für die nächsten Jahre fast durchgängig den oft wiederholten Porträten Heinrichs VIII. zu Grunde gelegt. Noch vor dieser Zeit ist ein Bildniß des Königs in Hampton Court***) entstanden, das fälschlich Holbein genannt wird und in der Malerei eher Französischen Einfluß zu zeigen scheint. Hier hält Heinrich ein Schriftband mit den Worten aus dem Schluß des Marcus-Evangeliums: „Ite in mundum universum et predicate Evangelium omni creaturae.“ Dies weist offenbar auf die Zeit hin, da Heinrich zuerst Englische Ueber-

*) Bestürzung.

**) Dies wie die meisten Hauptblätter unter den Münchener Handzeichnungen ward erst von Herrn J. H. von Hefner-Alteneck, als er Conservator des Kupferstichcabinettes wurde, unter dem Ausschuß gefunden. Die Photographie giebt davon keinen rechten Begriff.

***) Halbe Figur. — National-Porträt-Ausstellung 1866, Nr. 124.

setzungen der heiligen Schrift gestattete, also 1535 oder 1536, und dazu stimmt auch das noch jugendlichere Aussehen des Königs, der indeß schon den Bart trägt. Nun folgt der Zeit nach eine große Anzahl von Bildnissen des Monarchen, welche durch ganz England und auch in andern Ländern verbreitet sind, natürlich fast sämmtlich mit dem großen Namen Holbein beehrt werden aber weiter nichts sind als theils gleichzeitige, theils spätere, bald mehr, bald minder treue, theils gut, theils handwerksmäßig ausgeführte Copien des Wandbildes in Whitehall. Dieses selbst und nicht der Carton ist der Ansicht des Kopfes zu Grunde gelegt, der sich überall von vorn zeigt. Unter den Copien, die wir kennen ist diejenige, welche Mr. Henry Danby Seymour besitzt[1]), lebensgroß und in ganzer Figur, dem Original am treuesten, sogar in der Farbe des Anzugs; im Hintergrunde ist zur Architektur ein Vorhang gefügt. Es ist eine tüchtig gemalte gleichzeitige Wiederholung, welche seit den Tagen der Königin Jane Seymour als ein Geschenk Heinrichs VIII. in der Familie sein soll. Der Earl of Yarborough besitzt eine Wiederholung in halber Figur, auf grünem Grunde, welche künstlerisch noch höher steht. Die Ausführung des Anzugs von Goldstoff mit Juwelenschmuck ist nicht sorgfältig, dagegen sind Kopf und Hände gut. Auch von diesem Bilde wird behauptet, daß es einem Ahnen des Herzogs von Heinrich VIII. geschenkt worden sei[2]). Zwei Porträte in halber Figur aus Windsor[3]), ein andres im Besitz des Viscount Galway[4]), ein ziemlich geringes in ganzer Figur im St. Bartholomew's Hospital zu London, sind andere Beispiele aus den zahlreichen Wiederholungen dieses Typus. Eine sehr schöne, freiere Nachbildung von echter Künstlerhand, deren Stil aber von Holbein völlig abweicht und eher Flandrischen Einfluß zeigt, befindet sich im Schlosse Petworth. In diesem Gemälde zeigt sich der König ebenfalls lebensgroß und in ganzer Figur, aber der Anschluß an das Original ist nicht genau, besonders im Anzug; Heinrich trägt ein Kleid von Silberstoff und einen blausammtenen Mantel mit Hermelin. Auch hier bildet Architektur den Hintergrund.

Einige Jahre später kam ein andrer Typus für das Bildniß Heinrichs auf, dessen Original wahrscheinlich das Gemälde beim Earl of

---

[1]) National-Porträt-Ausstellung. Nr. 144.

[2]) Waagen. Treasures, IV. S. 67.

[3]) National-Porträt-Ausstellung. Nr. 77. 109.

[4]) National-Porträt-Ausstellung. Nr. 118.

Warwick zu Warwick Castle[1]) ist. Es galt früher für Holbein, eine Benennung, die selbst der Eigenthümer seit neuerem Widerspruch hat fallen lassen[2]). Der künstlerische Stil hat in der That auch mit Holbein keine Aehnlichkeit. Die Behandlung des Anzugs ist ohne seine Feinheit und Sorgfalt. Kopf und Hände sind recht gut. Das Bild gehört offenbar den letzten Jahren des Königs an, Haar und Bart beginnen grau zu werden, das Gesicht ist noch fetter und aufgeschwemmter wie früher, und auch das Costüm ist ein späteres. Es giebt danach zahlreiche Copien, eine, dem Herzog von Manchester gehörend, war auf der Porträt-Ausstellung[3]) Eine andere befindet sich im St. Bartholomew's Hospital, Kniestück und auf Leinwand, mit der Bezeichnung:

ANNO DNI. ÆTATIS SVÆ
1544 55

Heinrich war den 28. Juni 1491 geboren, also stimmen die beiden Daten nicht miteinander. Falls aber auch nur Eine Angabe, Alter oder Jahrzahl, richtig ist, deutet dies schon auf eine Zeit, zu welcher Holbein nicht mehr lebte. Es verdient beachtet zu werden, daß ein Bild im Besitz des Marquis of Bute, nach Waagen[4]) ganz dem Porträt in Warwick gleich nur in der Ausführung weniger vollendet, das Benennung „Hornebaud" trug. Wenn ein später fast völlig vergessener Name an einem Kunstwerke haften geblieben ist, kann das kaum ohne Grund sein. Lucas Hornebaud starb 1544.

Ein Oelbild des Königs von Holbeins Hand haben wir überhaupt nicht gesehen, weder in England noch außerhalb. Dagegen giebt es ein Miniaturbild von ungewöhnlicher Größe (über 10 Zoll hoch), bei welchem wir nicht zweifeln, daß es eine eigne Arbeit des Meisters ist. Es ist im Besitz des Earl of Spencer und befindet sich jetzt wohl wieder in Althorp; wir sahen es im South-Kensington-Museum[5]). Der König trägt

---

[1]) National-Porträt-Ausstellung, Nr. 99.

[2]) Mr. Nichols, Archaeologia. Vol. 39.

[3]) Nr. 75.

[4]) Treasures III. p. 482. Er sah es zu Luton House. Jetzt ist die Gallerie zu London, aber dies Bild ist nicht dabei. Es wird sich wahrscheinlich auf dem Landsitz Cardiß Castle, Wales, befinden.

[5]) War auch in der Miniaturenausstellung 1865. Nr. 2082. — Photographirt. — Copie davon in der National-Porträt-Galerie. — Vgl. Dibdin. Aedes Althorpianae I. S. 257. — Waagen. K. u. K. in England II. S. 539. — Aehnlicher Kopf Heinrichs, aus der Arundel-Sammlung, von Hollar gestochen. Parthey 1414.

ein graues Wamms und ein braunes, reich mit Gold verziertes Oberkleid. Das Costüm ist, wie das ganze Bild, auf das zarteste vollendet. Die Hände, von denen die rechte Handschuhe hält, sind nur wenig zu sehen. Heinrich schaut etwas zur Seite, wie im Carton des Herzogs von Devonshire, eine Ansicht in der seine Züge sich viel günstiger darstellen und die Formen des Gesichtes besser zur Geltung kommen. Holbein hat dies empfunden, während der König selbst anderer Meinung gewesen zu sein scheint. Denn es kann offenbar nur seinem Befehl zugeschrieben werden, daß nahezu alle seine Bildnisse, auch diejenigen vor Holbeins Zeit und ebenso die späteren nach dem Typus des Warwick-Porträts, ganz von vorn gesehen sind. Wie seine Figur will Heinrich auch sein Gesicht so vollständig wie möglich zeigen, das ist für ihn charakteristisch; und dieser Laune mußte Holbein beim Whitehall-Bilde sich nachträglich fügen. — Endlich ist uns Holbeins Urheberschaft auch wahrscheinlich bei zwei außerordentlich feinen und geistreichen Miniaturbildern des königlichen Ehepaares, die Mr. H. D. Seymour besitzt, und die sich seit ihrem Entstehen in der Familie befinden. Heinrich VIII. auf gemustertem Goldgrund mit Rosen, ist ganz von vorn gesehen. Auf dem Bilde der Königin steht im blauen Hintergrunde die Bezeichnung: Anno Dm. 1536
Ætatis Suae. 23.

Nach Allem hat Holbein den König nicht besonders häufig gemalt. Heinrich VIII. scheint ihm nur zweimal gesessen zu haben. Der ersten Sitzung dankt das Bildniß auf dem Carton, das wir auch im kleinen Gemälde des Earl of Spencer wiederfinden, seine Entstehung; das Resultat der zweiten Sitzung ist die Zeichnung in München, welche dem Wandbilde zu Grunde gelegt ward. Doch scheint der König zur Zeit, wo Holbein am Hofe war, auch kaum einem andern Maler gesessen zu haben. Der Bedarf an Bildnissen ward in diesen Jahren lediglich durch Copieen des Whitehall-Gemäldes gedeckt. Dazu wurden Kräfte sehr verschiedener Art gebraucht, wahrscheinlich die gewöhnlichen handwerksmäßig arbeitenden Hofmaler. Für jene in Masse producirten Porträte, die zu gnädigen Geschenken verwendet wurden, ward Holbein selbst nie in Anspruch genommen, recht im Gegensatz zu Lucas Cranach, in dessen Werkstatt die Bildnisse der Sächsischen Fürsten oder der Reformatoren nicht blos nach dem Dutzend, sondern nach dem Schock gefertigt wurden. Einen solchen fabrikmäßigen Kunstbetrieb finden wir bei Holbein überhaupt nicht. In seiner früheren Baseler Zeit war es wohl vorgekommen, daß er mit Gehülfen arbeitete,

in England war das nicht der Fall. Es begegnet nie, daß wir uns bei einem Gemälde dieser Zeit zu fragen hätten, ob es etwa ein Bild aus Holbeins Atelier, Holbeins Schule sei. Nichts deutet darauf hin, daß er überhaupt damals Schüler hatte. Er steht jetzt für Alles, was er macht, persönlich ein. Entweder ist ein Bild von ihm und verkündet das in allen seinen Theilen, oder es ist ihm fremd; ein Mittleres giebt es nicht.

Ein Gemälde der Königin Jane Seymour, in halber Figur und schwach lebensgroß, befindet sich im Belvedere zu Wien.*) Es stimmt in Auffassung und Haltung der Dargestellten ebenso mit dem Whitehallbilde, wie mit einer herrlichen Zeichnung in der Windsor-Sammlung überein und gehört zu den höchsten Meisterwerken, welche wir noch aus Holbein's Englischer Zeit besitzen. Offenbar ist es dasselbe Bild, welches Carel van Mander — werthlos, wenn wir ihn als Historiker ansehen wollen, nicht genug zu schätzen aber, wenn er Selbsterlebtes erzählt und sein Urtheil über Selbstgesehenes abgiebt — folgendermaßen schildert: „Zu Amsterdam in der Warmoesstraat (Gemüse-Gasse) war ein wunderbar schön behandelt, sehr artig und sauber Porträt von einer Königin von England, gekleidet in Silberstoff, was natürliches Silber mit einiger Zuthat zu sein scheint, so durchsichtig, seltsam und verwunderlich geschildert, daß eine weiße Folie darunter zu liegen scheint." Der Eindruck, welchen das Wiener Bild macht, stimmt vollkommen mit dieser Schilderung überein. Es zeigt zugleich, wie Holbein in der technischen Behandlung, im Grundton den er wählte sich nach dem bestimmten Gegenstand zu richten pflegte, wie eine kühlere oder wärmere Haltung bei ihm nicht blos mit gewissen Perioden seiner Entwicklung zusammenhängt, sondern wie er gleichzeitig bald die eine, bald die andere vorherrschen läßt, der Persönlichkeit, die er abbildet, entsprechend. Jane Seymour war wegen ihrer reinen Weiße berühmt, für ihr Bildniß ist dieser feine, kühle Ton mit zart-grauen Schatten geeignet, in welchem Holbein nie etwas Schöneres gemacht hat. Im prächtigsten Costüm, einem gemusterten Unterkleide von Silberstoff, erscheint sie, und trägt darüber ein Kleid von purpurrothem Sammet. Wo es nur möglich war, sind reiche Goldverzierungen angebracht; ihr Kleid, wie ihre Haube, von der bekannten eckigen Form, sind mit Perlen eingefaßt, um ihren Hals fällt eine

*) Ein zweites Exemplar, das Mr. Scharf sehr rühmt, ist in Woburn Abbey. Waagen bedauert, daß es zu hoch hängt, um ein Urtheil abzugeben.

Perlenkette, an der eine reiche Juwelenverzierung, die Buchstaben vbs bildend, hängt. Das Alles ist in miniaturartiger Vollendung ausgeführt, und trotz dieser Pracht, dieses schimmernden Reichthums, überstrahlt das Antlitz der Königin in seinem wunderbar zarten, klaren Ton alles Andere. Wie weich und fein sind die ruhig in einander liegenden Hände, welche aus Manschetten mit Spanish work von kostbarer Ausführung hervorschauen, gemalt! Wie ist das Gesicht modellirt, wie fein wirken die grauen Schatten, namentlich am Kinn! Ganz reizend macht sich auch der kleine Schlagschatten, den ein Zipfel ihrer Haube wirft. Das Gesicht ist von regelmäßiger Schönheit, mit ganz zarten blonden Augenbrauen; der Ausdruck der eng aneinander geschlossenen Lippen ist von außerordentlicher Anmuth. Ihre Augen suchen nicht den Beschauer, sondern blicken ruhig vor sich hin, und eine ganz eigene Wirkung übt die ungetrübte Klarheit ihrer Stirn. Wir müssen hier an Ronsard's hübsches Gedicht, an François Clouet*), denken, das da beginnt:

> Pein moy, Janet, pein moy, je te supplie,
> Sur ce tableau les beautez de m'amie...

Da heißt es über ein Haupterforderniß weiblicher Schönheit:

> Que son beau front ne soit entre fendu,
> De nul sillon en profond estendu:
> Mais quil soit tel qu'est l'eau de la marine
> Quand tant soit peu le vent ne la mutine.

Jane Seymour ist die Feinheit selbst, voll königlich-vornehmer Haltung in ihrem Auftreten, und doch voll echt weiblicher Milde und Bescheidenheit. Dies Porträt bildet den Beleg für die Schilderung, welche Sir John Russel von ihr entwarf, als er sie in der Kirche beobachtet hatte:**) Je reicher Königin Jane in ihrer Kleidung gewesen, desto schöner sei sie erschienen, während bei Anna Boleyn das Gegentheil der Fall war. Sie verdiene sicherlich alle die Gunst, die sie erfahren, sie sei die bescheidenste, schönste, sanfteste unter den Frauen, die der König gehabt. Und so pries auch das Volk ihre Schönheit, als sie im December 1536, weil das Eis auf der Themse den Weg zu Schiff nach Greenwich unmöglich machte, an der Seite ihres hohen Gemahls zu Pferd durch ganz London zog.***) Alle Parteien zollten ihr gleiche Verehrung, aber ihre Person tritt

---

*) Mitgetheilt von Cte. de Laborde (La Ren. des Arts etc., p. 132).

) Ld. Herbert, p. 451. *) Grafton's Chronicle.

in der Geschichte nicht hervor — und das gerade ist für sie das beste Zeugniß. In einem tragischen Momente hatte der König ihre Hand verlangt, und unvorbereitet war sie sein Weib geworden, aber durch die Vorzüge ihres Charakters wußte sie seine Achtung und mit ihr eine so tiefe Zuneigung, als Heinrich überhaupt empfinden konnte, zu gewinnen. Neben ihr wünschte er nach seinem Tode zu ruhen.

Unter den Windsor-Zeichnungen kommt noch eine große Anzahl von Damenbildnissen, theils benannten, theils unbenannten, vor. Wir finden z. B. Lady Lister, die Gattin des berühmten Juristen Sir Richard Lister, eine angenehme Erscheinung, Lady Hobby, Lady Parker, Lady Meutas (eigentlich Meautis), Lady Ratcliffe. Bedeutendere Erscheinungen sind kaum darunter, höchstens mit Ausnahme der Lady Marchioneß of Dorset, Tochter des Herzogs von Suffolk und der Königin-Wittwe Marie von Frankreich. Sie hält Blumen und einen Stockknopf in der Hand. Es ist interessant, sich in die edlen Züge dieser Frau zu versenken, die den Umschlag des Schicksals im höchsten Maße erfuhr. Aus edelstem Geblüt entsprossen, die Nichte König Heinrichs VIII., sah sie ihre Tochter Jane Grey den Thron besteigen und nach kurzem Traum von Macht und Glanz unter dem Beil des Henkers enden, und wußte selbst dem Argwohn der katholischen Marie nur dadurch zu entgehen, daß sie durch Heirath mit ihrem Stallmeister Stoke sich aus den höheren Kreisen ausschloß. Nur an ihrem Sarge (sie starb 1559) kehrte der alte Glanz noch einmal wieder, der ihre glückliche Jugend einst umgab.

Der Reichthum des Anzugs und des Geschmeides, welcher den Englischen Damen unentbehrlich scheint, ist meist schon in der Skizze angedeutet. Eine Schnur mit Schaumünzen trägt Lady Henegham um den Hals, mit Gold und Juwelen ist Lady Monteagle überladen, und eine Agraffe mit dem Bilde der Madonna trägt sie auf der Brust. Nicht alle Erscheinungen können dies Uebermaß köstlicher Zierde in solchem Grade, wie Königin Jane Seymour, vertragen, und im Allgemeinen geben wir den Deutschen Reisenden Recht, die wir schon früher den übermäßigen Aufwand der Engländerinnen tadeln hörten, namentlich dem Ulmer Samuel Kiechel*), der 1585 berichtet, in England gebe es ein holdselig und von Natur mächtig schön Weibsbild, als er mit seinen Augen sonst kaum ge-

*) Citirt von Rye. — Vollständig herausgegeben von Dr. K. D. Haßler, die Reisen des Samuel Kiechel; Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. LXXXVI. 1866. (S. 31).

sehen, der den Frauen auch nachrühmt, daß sie sich nicht ketzern, anstreichen oder färben, als in Italien oder andern Orten, und nur das Einzige an ihnen aussetzt: „das süe in der kleudung was plomps gehn.“

Wir kennen nur noch Ein Damenbild, welches trotz solchen übertriebenen Reichthums der Toilette wahrhaft anziehend wirkt, ein kleines Porträt im Besitz des Grafen Casimir Lanckoronski zu Wien. Es ist eine ganz junge Dame von siebzehn Jahren — ANNO: ETATIS SVÆ XVII steht auf dem grünen Grunde — nicht eigentlich schön, aber angenehm, mit röthlich-braunem Haar, angethan mit einem schwarzen Kleide, durch dessen Schlitze Roth zum Vorschein kommt, mit einem zarten Goldkettchen um den Hals und einer Medaille auf der Brust. Mit höchster Zierlichkeit sind die Hände ineinandergelegt. Und wenn auch das Antlitz etwas gelitten hat, so ist dafür alles Uebrige in seiner zarten Vollendung so wohl erhalten, daß man kein anderes Bild so sehr wie dieses an Feinheit des Geschmacks und der Ausführung mit dem Porträt der Königin Jane vergleichen möchte.

Verwandt in der Behandlung ist wohl auch das Bildniß der Lady Vaux in Hampton Court, aber gerade dieser Erscheinung mit dem etwas breiten Gesicht hätte eine einfachere Toilette wohlgethan; auch ist der Kopf ganz übermalt, während die Nebendinge, Manschetten, Ring, die Agraffe in Gold und Email mit dem Bilde der thronenden Madonna auf der Brust und das zarte, schwarze Kettchen, das über den Hals fällt, sich noch in alter Feinheit zeigen. Sie hält in der Hand eine Nelke. Lady Elisabeth Vaux, die Tochter und Erbin des reichen Sir Thomas Cheney aus Cambridgeshire, war fünf Jahr älter als ihr Gemahl Thomas Lord Vaux (geb. 1510), was sich wohl bemerken läßt, wenn man beide in den schönen Bildniß-Zeichnungen zu Windsor zusammen sieht. Der Kopf des Lord gehört an Feinheit der Charakteristik wie der Behandlung zu den trefflichsten der ganzen Sammlung. Der junge Mann mit spitzem Vollbart und ziemlich langem Haar, das geradlinig abgeschnitten in die Stirn hängt, hat etwas specifisch Englisches im Wesen. Mit Hülfe des Pinsels ist die Zeichnung mehr als gewöhnlich ausgeführt, die Farben und Stoffe der Kleidung stehen in Deutscher Sprache bemerkt, von großer Zartheit ist das Spanisch Werk am Kragen und namentlich der weiche, wellige Bart. — Trefflich ist das Bild einer Dame in mittleren Jahren, die mit beiden Händen den Rosenkranz hält, in der Kasseler Galerie. Das Gegenstück bildet das Brustbild eines schwarzgekleideten, düster blickenden Mannes.

Eines der ersten Männerbildnisse, welche Hans Holbein in der Zeit der Königin Jane malte und zugleich eins von denen, die an Geschmack und lebensvoller Behandlung am höchsten stehen, ist das des Sir Richard Southwell in der Gallerie der Uffizien zu Florenz.*) Es ist ganz genau datirt, aus dem 28. Regierungsjahre Heinrichs VIII., also 1536, indem in goldenen Buchstaben auf dem grünen Grunde steht:

. X°. IVLII. ANNO. ÆTATIS SUÆ
. H. VIII. XXVIII°. ANNO XXXIII.

Auch die große Studie dazu in der Windsor-Sammlung ist ein Blatt ersten Ranges. Sie trägt von Holbeins Hand die Bemerkung: „Die augen ein wenig gilbett“ und zeichnet sich durch die schlagende Bestimmtheit aus, in welcher diese Persönlichkeit vor uns erscheint. Es ist ein glattes Höflingsgesicht ohne Bart, mit dem Ausdruck großen Phlegma's und eben so großer Schlauheit. Im Gemälde trägt er ein schwarzes Baret, mit einem goldgefaßten Edelstein geschmückt, einen Rock von violettem Sammet, unter welchem Aermel von schwarzem Atlas zum Vorschein kommen, und eine goldene Halskette. Die Hände ruhen in einander. — Southwell begann damals bei Hofe sein Glück zu machen; ein Jahr vorher hatte er im Proceß More's eine sehr zweideutige Rolle gespielt. Als der Anwalt der Krone, Sir Richard Rich, das Gespräch, das er mit More im Kerker gehabt, zu verdrehen suchte, um Anklagepunkte zu gewinnen, berief sich More vergeblich auf Southwells Zeugniß, der dabei gewesen war, um seine Bücher fortzunehmen. Später benahm Southwell sich ebenso schimpflich beim Proceß des Earls of Surrey. Heinrich hielt ihn werth, weil er brauchbar war und ernannte ihn zu einem seiner Testamentsvollstrecker; auch unter Königin Elisabeth nahm er eine Stellung bei Hofe ein.

Auch den bartlosen Kopf des Richard Rich († 1566) finden wir unter den Windsor-Zeichnungen. Er war ein Bürgerssohn, der unter Cromwell zu hohen Aemtern stieg und unter Eduard VI. Lord-Kanzler wurde. Seine Frau, Elisabeth, die Tochter eines Londoner Krämers, zeigt uns ein anderes, weit schöneres und höchst charakteristisches Blatt. Es ist die Studie zu einem trefflichen Brustbilde im Besitz von Mr. Walter Moseley zu Buildwas Park in Shropshire, das sich unter der falschen Benennung „Katharina von Arragon“ auf der Porträt-Ausstellung

*) Der Verf. hat das Original noch nicht gesehen, über das aber die Urtheile aller Kundigen übereinstimmen. Die Inschriften und Angaben der Stoffe 2c. nach der schönen alten Copie im Louvre.

befand, leider indessen sehr gelitten hat. Lady Rich trägt dunkle Kleidung und eine schöne Goldmedaille mit figürlicher Darstellung, sie ist eine Matrone mit strengen Zügen und energischem Ausdruck.

Ein kleines, zart behandeltes Oelbild von etwa acht Zoll Höhe, in Sion House, dem Landsitz des Herzogs von Northumberland, stellt den Bruder der Königin, Sir Edward Seymour, Viscount Beauchamp und seit 1538 Earl of Hertford dar, der später als Herzog von Sommerset, Vormund seines Neffen König Eduards VI. und Protector von England, eine glänzende Rolle spielte und ein tragisches Ende fand. Er ist ein junger Mann mit spitz zulaufendem, langem, blondem Bart, dunkel gekleidet, mit einem Federbaret; seine rechte Hand kommt unter dem Mantel vor und spielt mit einer Medaille am blauen Bande, die das Bild des heiligen Georg enthält.

Unter den Windsorzeichnungen finden wir das Brustbild des Sir John Russel, der schon unter Heinrich VII. an den Hof gekommen war, sich in Krieg und Frieden ausgezeichnet hatte, 1536 Mitglied des geheimen Rathes geworden war und später zum Großsiegelbewahrer und ersten Earl of Bedford stieg. Er ist fast im Profil, gegen links sehend, abgebildet, das rechte Auge scheint blind zu sein*). Sein starker Vollbart ist röthlich und ein schwarzes Käppchen bedeckt sein Haupt; der Eindruck des Gesichtes ist würdig und bedeutend. Das ausgeführte Bild befindet sich noch im Besitz der Familie, zu Woburn Abbey, dem Landsitz des Herzogs von Bedford**). Auch das Bild seines Sohnes Francis (geb. 1528, † 1585), damals noch ein Knabe, kommt unter den Zeichnungen vor.

Auf einem höchst vollendeten Blatte erblicken wir einen von den bedeutendsten Staatsmännern und Kriegern jener Epoche: William Fitzwilliam († 1543), den „Nelson seiner Zeit“, der 1537 Groß-Admiral von England und 1538 Earl of Southampton ward; ein bartloser Kopf voller Leben und Wahrheit; wie charaktervoll ist namentlich der Mund! Auch Männer, die in der Geschichte keine Rolle spielen, kommen in dieser Sammlung vor, wie Edward Stanley, Earl of Derby († 1574), der fern vom Hofe ruhig auf seinen Gütern lebte, Sir Thomas Strange, († 1545), der in Norfolk ansässig war, ein hübscher junger Mann mit sanftem Gesicht, Sir Thomas Wentworth, († 1551), der einen schönen

*) Darauf deutet auch die spätere Inschrift, s. Verz. d. Werke, Windsor, Nr. 26.

**) Der Verf. hat es nicht gesehen. Waagen sagt: (Treasures IV, p. 331). „This looks promising buts hangs too high for closer opinion.“

langen Bart trägt und ganz den Eindruck eines Lebemannes macht, Charles Wingfield auf Kimbolton Castle in Huntingdonshire, ein kräftiger Mann, den der Künstler mit entblößter haariger Brust gezeichnet. Eine höchst anziehende Erscheinung ist der junge blonde Edward Clinton (geb. 1512, † 1584), später Earl of Lincoln, der nach dem frühen Tode seines Vaters am Hofe erzogen ward, aber erst nach Holbeins Zeit im öffentlichen Leben hervortrat. Auch Thomas Parrie, († 1559), später einer der wenigen Protestantischgesinnten, die bei Elisabeth während ihrer Zurückgezogenheit ausharrten, ist abgebildet als ein Jüngling mit rundem, höchst wohlwollendem Gesicht. Zwei junge Männer, die geringere Stellungen bei Hofe einnahmen, sind endlich Philipp Hobbie, († 1558) und William Sherington. Jene Haushaltsrechnungen, die uns über Holbein Kunde geben, nennen den ersten als „Grome of the king's privychambre, den zweiten unter der Bezeichnung „of the robes". Hobbie war früher Cromwell's Diener und als solchen werden wir ihn gleich gemeinschaftlich mit Holbein auf Reisen finden.

Eine durch ihr Schicksal interessante Persönlichkeit des Hofes stellt ein sehr schönes Gemälde dar, welches der Herzog von Buccleuch auf seinem Sitze Dalkeith Palace bei Edinburgh bewahrt: Sir Nicolaus Carew, Stallmeister des Königs. Er war Heinrichs beständiger Gefährte im glänzenden Hofleben, wußte mit Geschick für dessen Vergnügungen zu sorgen und hatte auch persönlichen Einfluß auf ihn erlangt. Im Jahre 1538 aber kam er in Verdacht, in die Verschwörung des Marquis of Exeter und der Familie Pole verwickelt zu sein, ward gefangen gesetzt und den 3. März 1539 enthauptet. Waagen*) rühmt die lebendige Auffassung, das energische Colorit, die meisterhafte Ausführung in allen Theilen. Die Anordnung des Ganzen und die Haltung des Mannes zeigen feinen Geschmack. Nach Mr. Scharf ist der Fleischton auffallend röthlich und die Rüstung Carew's mit höchster Sorgfalt ausgeführt. In ihr spiegelt sich der große Schwertgriff, an welchem seine Linke ruht, in der Rechten hält er den Stab des Kammerherrn; den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Holbeins höchst geistvolle große Originalzeichnung hiezu ist im Baseler Museum. Sie zeigt einen Kopf, der specifisch Englisch ist,

---

*) Treasures IV. p. 435. Außerdem bin ich Mr. Scharf für die Mittheilung von Notizen über das Bild, das ich selbst nicht gesehen, verbunden. Gest. von H. Robinson Lodge, Portr. of Illustr. Persons. Nach einer Skizze Mr. Scharf's ist das Original aber von breiterem Format, als es nach dem Stich scheint.

ein feines, wohlgebildetes Gesicht mit einer merkwürdigen Kühle und Ruhe des Ausdrucks, mit fest zusammengeschlossenen Lippen und kleinem blondem Barte.

Um Holbein als Bildnißmaler auf seiner vollen Höhe zu zeigen, mit der höchsten Wahrheit auch die feinste Geschmacksbildung verbindend, ist kein Gemälde in einer öffentlichen Sammlung geeigneter als das herrliche Porträt des Morett in der Dresdner Galerie. Dies Werk, der Gysin zu Berlin und Jane Seymour in Wien sind die schönsten Bildnisse von Holbein in Deutschen Sammlungen, drei Leistungen, die, in Haltung und Stil sehr abweichend von einander, als die Lösungen von drei ganz verschiedenen künstlerischen Aufgaben dastehen. Jedesmal sind Auffassung und Behandlung der bestimmten Persönlichkeit in vollendeter Weise angepaßt. Von diesen ist das Bild in Dresden — ich will nicht sagen das schönste — wohl aber dasjenige, welches dem heutigen Geschmack am vollkommensten und unmittelbarsten entspricht.

Mr. Hubert Morett — der Vorname ergiebt sich aus den königlichen Rechnungsbüchern*) — war seines Zeichens Juwelier. Wir lernten zuvor**) das Bildniß eines Deutschen Goldschmieds kennen, welchen Holbein zu London gemalt hatte; dieser saß in seinem Schurzfell da, und vor ihm lagen Goldstücke auf dem Tische, das Zeichen seines Berufs. Wie anders dagegen tritt der Englische Goldschmied auf, in seiner Erscheinung für die Lust zur Repräsentation und zur Kleiderpracht, die seiner Nation eigen war, Zeugniß gebend. Ganz von vorn gesehen, lebensgroß und in halber Figur steht er voll Selbstgefühl uns gegenüber. In ein Wamms von schwarzem Atlas mit weißgeschlitzten Aermeln ist er gekleidet, sein Ueberwurf ist aus gleichem Stoff, mit breitem Kragen von Zobelpelz; ein Juwel schmückt sein Hütchen, goldene Knöpfchen sein Gewand, ein schöne Kette hängt über seine Brust herab; die linke Hand, mit dem Handschuh bekleidet, faßt den vergoldeten Dolch von prächtiger Arbeit, den Mr. Morett sicherlich

*) Nicholas Harris Nicolas, The Privy Purse Expenses of King Henry The Eighth, from November MDXXIX, to December MDXXXII. — London 1827 p. 185: Payments in January A⁰. xxiij (1532) 4. Jan . . . . „Item the same daye paied to hubert Moret Jeweller, for such Jewelles as the Kinges grace bought of him ccxlij corons . . . . . lvj li ix siijd.“

**) Vgl. S. 208

selbst verfertigt hat. Doch in dem Allen ist es nicht sowohl seine Kunst, als sein Reichthum, den er zur Schau trägt. Wäre ihm das nicht gesetzlich untersagt gewesen, er hätte auch Purpur und Goldbrokat anziehen mögen, wie der König und seine Peers. In unsern modernen Augen läßt ihn aber gerade die Einfachheit der Farbe bei edlem Stoff desto eleganter und vornehmer erscheinen. Dies Schwarz, vereint mit dem Grün des schweren Vorhangs, der den Hintergrund bildet, hebt den Ton des Fleisches in der bewundernswerthen rechten Hand, die ihren Handschuh hält, wie im herrlich modellirten Antlitz mit dem langen, röthlich-blonden Bart, der hie und da sich schon in ein ehrwürdiges Silbergrau wandelt. Herr Hubert Morett ist ohne Zweifel ein geschäftskundiger, klug-berechnender Mann, doch in stattlicher Ruhe, kühl und verschlossen steht er da und blickt vor sich hin, ohne eine Miene zu verziehen. Nicht nur der einzelne Mensch, auch der Charakter der ganzen Nation ist in ihm mit höchster Feinheit erfaßt.

Wenzel Hollar gab im Jahre 1647 Morett's Kopf in einem etwas dürftigen Kupferstich mit dem Namen des Dargestellten heraus, aber nicht nach dem Gemälde, sondern nach der Originalzeichnung, welche der berühmte Holbein-Sammler, Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey besaß. Neunzehn Jahre früher scheint sich der Earl auch um Erwerbung des Gemäldes bemüht zu haben, welches damals nach Italien gelangt war und dessen Name sich unterdessen in „Graf Moretta" verwandelt hatte*). Dieser Versuch mißglückte, das Bild blieb in Italien, kam in die Sammlung des Herzogs von Modena und wurde bald darauf (1657) von Scanelli**) gepriesen als ein durch vollkommene Naturtreue wunderbares Werk von einem nordischen Maler, einem gewissen Olbeno. Als aber die Modenesische Sammlung im Jahre 1745 nach Sachsen verkauft wurde, war der Name des Deutschen Meisters ganz verloren gegangen und der Name des Abgebildeten noch mehr verändert worden, aus Moretta hatte man Moro gemacht, man hielt die Persönlichkeit für den

*) Sir Isaac Wake an William Boswell, Turin, November 26 (Dec. 6.) 1628. . . . „The picture after which you do seem to inquire was made by Hans Holbein in the time of Henry VIII., and is of a Count of Moretta. My Lord of Arundel doth desire it, and if I can get it at any reasonable rate he must and shall have it." Publicirt in Sainsbury, Original unpublished Papers, illustrative of the Life of Sir P. P. Rubens. London 1859. Citirt v. Mr. Wornum p. 299.

**) Il Microcosmo della Pittura, Cesena 1657, p. 265. Citirt von J. Hübner in der Vorrede zum Verzeichniß der Dresdner Galerie.

berühmten Lodovico Sforza il Moro, und den hatte natürlich Lionardo da Vinci gemalt. In Dresden wurde diese Benennung bis vor wenigen Jahren fortgeführt, mochte auch Rumohr schon längst den wahren Urheber genannt und, was später Herr von Quandt weiter ausführte*), durch Hollars Stich die Person des Dargestellten nachgewiesen haben. Seit 1860 aber hängt in Dresden die von Hollar gestochene Originalzeichnung neben dem Gemälde; jene Taufe ist für uns nur noch eine historische Merkwürdigkeit. Sie erinnert uns, wie lange Deutschland von seinen eigenen größten Künstlern keine Ahnung hatte und zeigt uns zugleich, wie man selbst in Italien, zu einer Zeit, der jeder Sinn für ältere nordische Kunst fehlte, dies Werk so bewunderswürdig fand, daß man es einem der größten Italiener beimaß.

*) Kunstblatt 1847.

XII.

Holbeins Thätigkeit für die Kunstindustrie. — Die Renaissance in ihrer Stellung zum Handwerk. — Beginn des Renaissancegeschmackes in Deutschland. — Holbeins früheste Leistungen auf diesem Gebiet. — Buchtitel und Glasbilder, Architektur auf den Gemälden. — Entwürfe für Waffenschmiede und Goldschmiede. — Die Dolchscheiden. — Thätigkeit dieser Art am Englischen Hof. — Die Skizzenbücher in London und Basel. — Medaillen und Geräthe. — Kannen, Becher, Prachtgefäße. — Der Pokal Jane Seymour's. — Die Skizze zu einer Uhr. — Architektonisches. — Das Kunstgefühl der Deutschen Renaissance.

Vom Leben jenes Hofes, an welchem Hans Holbein seine Stätte gefunden, wird uns eine Schilderung durch eine ganz kleine mit Tusche schattirte Federzeichnung, nicht viel über vier Zoll breit und $3^1/_2$ Zoll hoch, gegeben, die in der King's Library des British Museum unter Glas hängt: König Heinrich VIII. bei Tafel*). Er sitzt allein unter einem Baldachin, der Raum, durch dessen Fenster das Licht malerisch einfällt, ist von zahlreichen Figuren belebt, zwei Diener nahen dem Monarchen, der Credenztisch ist reich mit Geschirren besetzt. Holbein hat diese Situation ebenso charakteristisch festgehalten, wie er in jenem Holzschnitt für Hall's Chronik den König im Rath geschildert hatte, und bei noch kleinerem Umfange sind hier sogar die Köpfe höchst geistvoll angegeben.

Dicht daneben hängen noch zwei Zeichnungen ersten Ranges, die wie die vorige zu neueren Ankäufen des Museums gehören, beide breit behandelt, mit Feder und Tusche und sicher aus Holbeins Englischer Zeit**). Die eine zeigt eine Gruppe von fünf Musikanten in voller Thätigkeit, die andere ist offenbar die Skizze zu einem Familienbilde. Eine Frau, die ein

*) Nr. 9, 4. **) Nr. 11 und 10.

Baret auf dem Haupte trägt und ein kleines Kind im Steckkissen auf dem Arme hat, sitzt auf einer Bank mit hoher Lehne. Ihr zur Seite sitzt ein kleiner Knabe, und ein zweiter Knabe nebst einem Mädchen stehen davor. — Dies Blättchen ist bei aller Leichtigkeit vom höchsten Adel in den einzelnen Gestalten wie in der Gruppirung.

Eine schöne Zeichnung mit figürlicher Darstellung aus Holbeins Englischer Zeit, besitzt Mr. J. C. Robinson in London. Es ist eine Costümstudie, wie Holbein deren früher in Basel machte, eine hinschreitende Dame mit Englischem Kopfputz, dunkelm Schleier und einem Rosenkranz. Bei aller Flüchtigkeit der Ausführung, durchweg mit der Pinselspitze und mit leichten Farbenandeutungen im Gesicht, sind doch alle Einzelheiten des Anzugs, namentlich auch das feine Halskettchen mit großer Bestimmtheit und Vollendung gegeben. Daneben eine ähnlich gekleidete Dame, von hinten gesehen, mit deutender Handbewegung.

Was außer Bildnißköpfen noch sonst an Zeichnungen aus Holbeins Englischer Zeit vorhanden ist, besteht fast lediglich aus Entwürfen ornamentalen Inhalts, aus Skizzen für die mannigfaltigsten Zweige der Kunstindustrie. Derartige Arbeiten giebt es schon aus der Baseler Zeit des Malers und daß er sich ihnen mit Vorliebe widmete, ist im höchsten Grade bezeichnend für sein Erfülltsein von dem Geist der Renaissance. In Albrecht Dürer, der sein Leben lang echt Nürnbergisch denkt und fühlt, regt sich der Geist seiner gewerbthätigen Heimatstadt auch in soweit, daß es ihm Bedürfniß ist, sich in allen möglichen Techniken zu versuchen, zu bossiren, zu schnitzen, zu modelliren; was er von seinem Vater, der ihn erst zu seiner eigenen Kunst, dem Goldschmiedshandwerk, hatte ausbilden wollen, in früher Jugend gelernt, übte er fortwährend, nicht nur dadurch, daß er in Kupfer stach, sondern indem er Reliefcompositionen aus Kehlheimer Stein schnitt und Medaillen, welche zu den glänzendsten Arbeiten in flacherhabener Technik gehören, bossirte. Von Holbein berichtet nun freilich Mander ebenfalls, daß er wunder-artig und sauber in Wachs bossirt habe*) — wovon wir zwar keine Probe kennen — doch im Allgemeinen nahm er eine andere Stellung zum Kunsthandwerk ein, er war meist nicht selbst in ihm

*) Kleine plastische Arbeiten unter Holbeins Namen erwähnt auch Walpole.

thätig, wohl aber entwarf er ihm Vorbilder von allerlei Art. Er verfährt darin ganz nach Art der großen Italienischen Meister. Diese waren nicht blos Baumeister, oder Bildhauer, oder Maler, sondern alles das zusammen, sie waren Künstler überhaupt. Was Menschenhände schufen wollten sie schön sehen, welchem Gebrauch es auch diente und welcher Technik es entstammte, und fanden für Alles die geeignete Form. Bauten sie stattliche Paläste, in deren heiterer, festlicher Pracht alle Weltlust der Renaissance in die Erscheinung trat, so waren sie nicht blos auf das Architektonische allein bedacht und ließen dann andere Künstler und Handwerker kommen, um für das Uebrige zu sorgen. Nein — Alles was zu Schmuck und Ausstattung diente, war in ihrem eigenen Geist ersonnen, die Eisengitter der Portale, die Malereien an den Wänden, die Stuccaturen der Decke, ja sogar die Möbel, die Teppiche, das Geräth. Michelangelo wird der Entwurf zu Werken der Kunsttischlerei, wie der Decke in der Laurentianischen Bibliothek in Florenz, zugeschrieben. Raffael, indem er die Loggien des Vatican schmückte, hatte nicht blos die figürlichen Compositionen gemacht, sondern in den bezaubernd-phantastischen Verzierungen der Pilaster und Füllungen ein neues System der Decoration erfunden und ebenso die Ausführung von Barile's holzgeschnitzten Thüren unter seine Leitung genommen.

Es war etwa im Jahre 1515 als der Renaissancegeschmack, in Italien schon seinem höchsten Gipfel nahe, in Deutschland wirklich Wurzel faßte*). Wir nennen dieses Jahr, weil damals Albrecht Dürer in seinen Zeichnungen zu den Holzschnitt-Werken für Kaiser Maximilian sich zum erstenmal in praktischer Beziehung ganz auf den Boden der Renaissance gestellt hatte und nun auch danach strebte, ihn theoretisch fest zu begründen. Ungefähr um dieselbe Zeit trat der junge Holbein mit Leistungen gleichen Geistes auf. Die Flügelbilder des Sebastian-Altars, deren Abbildungen uns die Holzschnitte des ersten Bandes weisen, sind dafür bezeichnend, und mit der Architektur, die wir hier sehen, stimmen die von 1516 beginnenden Büchertitel aus Baseler Drucken auf das nächste überein. Ist da wohl im Ganzen oder im Einzelnen, in Hauptform und Schmuck, in Aufbau und Füllung noch eine Spur von Gothik zu sehen? In dieser Beziehung ist Holbein von vorn herein ungleich freier als Dürer. Als dieser von den gothischen Formen sich abwendet, die seiner ausgeprägt individuellen

*) Eine treffliche kurze Darstellung der Deutschen Renaissance giebt J. Falke's Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866, Cap. 3.

Empfindung keine Befriedigung gewähren, bricht bei ihm ein Naturalismus los, welcher immer noch Nachwirkung der Gothik ist.

In ihrer Weltverachtung hatte die Gothik die künstlerische Durchbildung der natürlichen Form verschmäht, aber der gesunde Natursinn der nordischen Völker ließ sich nicht ganz zurückdrängen. Naturformen, ohne künstlerische Stilisirung, nur der Wirklichkeit nachgeahmt, hefteten sich daher in Laubwerk und Blattverzierungen äußerlich an den streng constructiven Aufbau der gothischen Architektur, mit dem sie innerlich nicht den mindesten Zusammenhang hatten; diese Elemente waren es nachher, welche alle Fesseln sprengten, sich gegen den Zwang empörten, den das gothische System über das Einzelne ausübt, und es schließlich durch Verwilderung gänzlich zu Fall brachten. Kein Künstler hatte sich vielleicht diesem Naturalismus eine Zeit lang voller hingegeben als Dürer, der alle Schicksale der vaterländischen Kunst persönlich durchzumachen scheint. Im British Museum zum Beispiel ist der Entwurf zu einem großem Tafelaufsatz, der ganz als ein natürliches, baumartiges Gewächs mit Aesten und Laubwerk gedacht ist, unter dem allerlei Volk, Krieger, Türken, Spielleute, Bauern, Schäfer, Jäger, ruhen oder sich bewegen. Solche Ausbrüche dämmt in der Folge sein Studium der Renaissance ein, die zuerst wieder die natürlichen Bildungen im Ornament zu verwenden weiß, indem sie dieseben künstlerisch gestaltet. Aber selbst in Dürers Ehrenpforte Maximilians, die sich mit Italienischen Säulen und Rundbogen aufbaut, sind noch natürliche Weinranken zum Schmuck verwendet, und das ist immer noch Naturalismus, wenn auch in gemilderter, sogar anmuthiger Form.

Hiervon ist bei Holbeins ornamentalen und architektonischen Compositionen keine Spur. Da kommt zwar manches Seltsame, Willkürliche vor, Menschengestalten, die sich in Thierbildungen und Pflanzen verwandeln, sind mit Gefäßen zusammengruppirt, Blumen und Laubgewinde umziehen sie und wachsen aus ihnen heraus oder schlingen sich durch Thierschädel, Fruchtkörbe sind verwendet, um ein architektonisches Gebälk zu tragen, geflügelte Kinderköpfe ruhen auf Schilden, um einen hohen Aufbau zu krönen. Auf das innerlich Angemessene des Ornamentes wird keine Rücksicht genommen. Auf einem Buchtitel Holbeins mit Christus, der die Armen und Kranken zu sich kommen läßt*), werden die Verzierungen an den Seiten durch mannigfaltige musikalische Instrumente gebildet, über den Heiligen

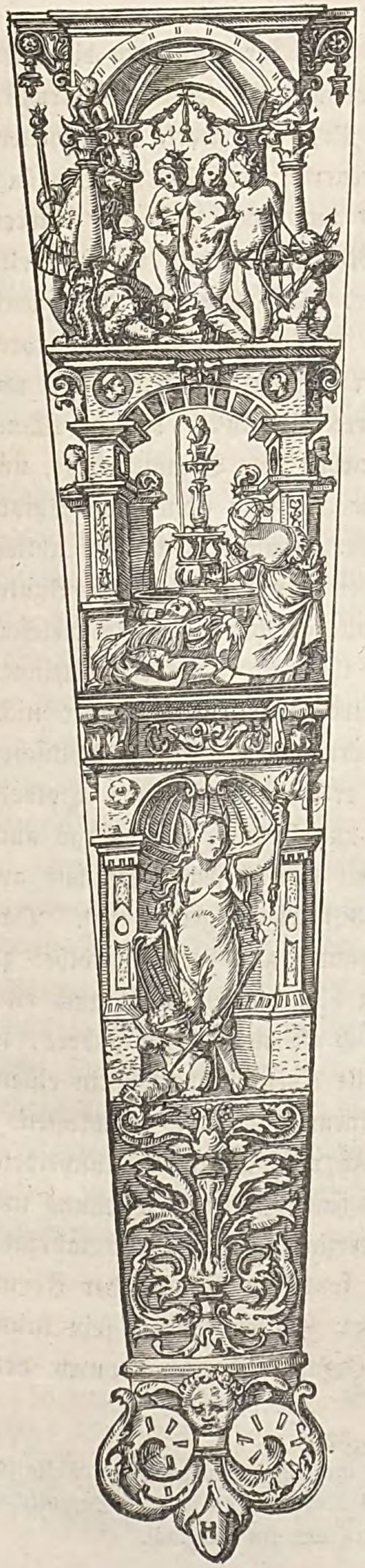
*) Passavant 116, vgl. S. 51.

Barbara und Elisabeth am erwähnten Münchener Altar sind Sphinx-Gestalten angebracht, die mit dem religiösen Charakter des Bildes sicher nichts zu schaffen haben. Das Ornament sollte eben schmücken; bedeuten sollte es nichts.

Diese Einwände, welche sich gegen Holbein'sche Ornament-Erfindungen aus seiner früheren Zeit erheben lassen, treffen aber gleichzeitig alle Erfindungen dieser Art, welche von Deutschen Künstlern der Zeit vorhanden sind, so vornehmlich die reizenden ornamentalen Blätter unter den Kupferstichen der Deutschen Kleinmeister, eines Aldegrever, Pencz, der beiden Beham, welche Dürers Geschmack sinnreich fortbilden. Ja sogar gegen die Erfindungen der Italienischen Renaissance lassen sich gleiche Vorwürfe richten; diese Willkür kommt bei ihr ganz im selben Maße vor. Dennoch entzückt uns hier wie dort die Schönheit und reine Harmonie, zu welcher selbst das, was eigentlich auseinanderzufallen scheint, voll und wohlthuend zusammenklingt. Nichts Anderes ist davon die Ursache als das persönliche Gefühl, das sich überall verkündet, der eigene Genius des Meisters, der aus dem Reichsten wie dem Einfachsten spricht, während in der Gothik dagegen das einmal feststehende Princip sich Alles unterworfen hatte, ohne der persönlichen Empfindung auch nur den mindesten Spielraum zu gewähren.

Ohne Vorbilder in unmittelbarer Nähe, ohne Lehrmeister, ja sogar im Kampfe gegen den noch geraume Zeit im Volke herrschenden gothischen Geschmack, von welchem die Deutsche Architektur sich noch in Jahrzehnten nicht befreien konnte, bildet Holbein seinen Renaissancegeschmack weiter aus, und namentlich die Zeichnungen zu Büchertiteln oder zu Glasgemälden bieten ihm Gelegenheit, denselben zu üben. Er weiß ihn in den schlichtesten, strengsten Formen, wo diese an der Stelle sind, zu verwenden, wie bei der Nische hinter der Meyer'schen Madonna, und weiß ebensogut in glänzendem Reichthum zu schwelgen. Bei den Baseler Passionszeichnungen wunderten wir uns über die abenteuerliche Ueberladung und barocke Schwerfälligkeit der architektonischen Einfassungen*); auch das war hohe künstlerische Weisheit. Holbeins Stilgefühl lehrte ihn, daß die Wirkung gemalter Fenster eine wesentlich ornamentale sein und das einzelne Bild dem architektonischen Gesammteffect sich fügen muß. Er fand daher das Mittel, um auch so dramatische und figurenreiche Compositionen der Um-

*) Vgl. Bd. I. S. 251.



rahmung unterzuordnen. Gleichzeitig aber schuf er das Triumphthor im Hintergrunde des Lissaboner Bildes und jene festliche Kuppelhalle, welche den gemeinschaftlichen Hintergrund der zwei einfarbig gemalten Bildchen mit Christus dem Schmerzensmann und seiner Schmerzensmutter bildet, die kürzlich im Baseler Museum durch einen passenden neuen Rahmen wieder zu dem, was sie waren, zu einem Diptychon vereinigt sind *).

Nicht nur für Holzschneider und Glasmaler machte Holbein in Basel Risse, er nimmt sich gelegentlich auch der Goldschmiede und Waffenschmiede, deren Kunst in der Schweiz und im südlichen Deutschland hochstand, an. Hier tritt die figürliche Composition mit dem Ornament im Verein auf. Wir besitzen aus dieser Epoche mehrere Skizzen für Dolchscheiden von Holbeins Hand, von denen wir eine der schönsten, die Dolchscheide mit dem Todtentanz, schon beschrieben haben **). Hier ist sogar die Wahl des Gegenstandes sinnreich, im Gegensatz zu der Willkür, die wir sonst in Deutschland wie in Italien bei allen ornamentalen Erfindungen antreffen; ebenso glücklich ist auch, dem Gedanken nach, der Schmuck einer andern Dolchscheide, welche die nebenstehende Abbildung zeigt. Den Dolch mit dem Todtentanz denken wir uns am Gurt des Kriegsmanns, der ihn tödtlich zu führen weiß wo es Noth thut; doch dieser hier ist für den eleganten Cavalier gemacht, dem die zierlich gearbeitete Waffe

*) Vgl. Bd. I. S. 239 f. **) S. 102.

zum Staat dient. Nur von Liebesgeschichten ist in ihren Bildern die Rede, und zwar in einem derb-humoristischen Ton, welchen sich selbst die Vorwürfe aus dem Alterthum gefallen lassen müssen. Drei Stockwerke einer heitern Architektur nach antikischer Art bilden die Scenerie, in welche die Vorgänge verlegt sind. Unten vor der Nische Venus und zwar, wie die Narren, mit Eselsohren ausgestattet weil sie die Menschen narrt; sie hält eine brennende Fackel mit theatralischer Geberde, halb winkend, halb warnend empor, während der kleine Amor mit verbundenen Augen zu ihren Füßen sitzt. Drüber zwei wohlbekannte Geschichten von Liebeslust und Leid: Thisbe ersticht sich am Leichnam ihres Pyramus, der in kühner Verkürzung von den Fußspitzen her gesehen, neben dem Brunnen liegt, und zwar in einer solchen Stellung, daß unsereiner nicht so schnell wie Thisbe von seinem Tode überzeugt wäre, sondern eher glauben möchte, er schliefe blos seinen Rausch aus. Oben endlich finden wir den schmucken Junker Paris, der gegen den Pfeiler einer Kuppelhalle gelehnt sitzt, und welchem Mercur den Apfel reicht, während Amor auf ihn zielt. Die drei Göttinnen aber, zwischen denen der junge Prinz entscheiden soll, gehören sicher nicht dem Olymp an, es sind derbe Schweizer Bauermägde und in dem idyllischen Costüm, daß sie hier tragen, sonst kaum zu erscheinen gewohnt. Holbein treibt seinen Spaß mit den antiken Göttern und Helden, wie er das auch in manchen Bildern aus dem Lob der Narrheit und in jenem Bacchus auf dem Schwein, den unser Holzschnitt (Seite 36) zeigte, gethan hat. Das Original dieses Entwurfs ist eine Federzeichnung auf der Bibliothek zu Bernburg. Die erste Idee dazu, ganz flüchtig hingeworfen, zeigt auch eine leichte Federskizze im Baseler Museum*), doch ist hier Vieles anders, so die Venusgruppe; das Feld unter dieser enthält einen Widderkopf in einem Kranz und ebenso ist die Scheide auch mit einem Widderkopf geschlossen.

Derselbe Rahmen in Basel enthält noch vier andere Dolchscheiden, zunächst ein zweites, gegenseitiges Exemplar**) jener Berliner Zeichnung mit dem Todtentanz, dann eine Scheide mit Laubverzierungen und der Jahrzahl 1529. Ganz besonders schön und von einer so freien Eleganz der Form, daß die Erfindung erst in Holbeins Englischer Zeit entstanden sein kann, ist der Gegendruck einer Zeichnung, welche Josua's Durchzug durch den

*) Saal der Handzeichnungen, unter Glas. Nr. 32.

**) Eins von diesen Exemplaren mag ein später mit Tusche ausgeführter Abklatsch des andern sein. — Hiernach ist die Angabe S. 102 zu berichten, die Baseler Sammlung enthalte drei Copien des Blattes. Es sind zwei Copien und ein Original.

Jordan[1]) enthält. Trockenen Fußes stehen die Priester mit der Bundeslade an der Stelle, wo sonst das Wasser wogte und die Männer der zwölf Stämme raffen große Steine im Flußbette auf, zum ewigen Gedächtniß an dies göttliche Wunder. Solche Waffe mochte vielleicht zu jener Zeit, da die Reformation in England durchgeführt wurde, für den König gemacht worden sein, und zeigt ein Bild von dem sichtlichen Schutz und der unmittelbaren Hülfe, die der Herr seinen Kämpfern gewährt.

Die fünfte Skizze des Rahmens, ganz flüchtig, zeigt einen Triumphzug. Eine Dolchscheide mit ähnlicher Darstellung, in Rudolf Weigels Sammlung, ist durch Loedels schönen Stich bekannt. Aus Mantegna's Zug des Cäsar ist die Idee zu den Elephanten, den Gefangenen, den Kriegern, die schwer an ihren Rüstungen schleppen, entlehnt, der Triumphator aber, den Bedingungen des Raums sich fügend, sitzt auf dem Wagen anstatt zu stehen. Zwei Dolchscheiden, zu denen auch die Griffe vorhanden sind, hängen in der Kings Library des British Museum[2]). Die eine zeigt reiche Verzierungen und kleine figürliche Darstellungen in braun auf schwarz, die zweite den mit vier Rossen bespannten Triumphwagen der Bellona; der sich zuspitzende Raum ist meisterhaft ausgefüllt durch vorstürmende, stürzende und liegende Krieger. Solche Bilder von Kampfeslust oder Siegesfreude passen ebenfalls trefflich für diesen Zweck.

Zwei sehr schöne Dolchscheiden endlich hat Holbein auf den Holzstock gezeichnet[3]). Die eine zeigt wieder eine Venus mit der Fackel und einen kleinen Amor neben ihr, der eben den Pfeil abschnellen will, grandios componirt, während die Kindergruppen in den andern Abtheilungen höchst anmuthig sind und ein geflügelter Kinderkopf den unteren Abschluß bildet. Recht sinnreich ist die Zier der zweiten Scheide gewählt, Fortuna mit wehendem Schleier, in einer Muschel über das Meer fahrend, für kriegerische Abenteurer gewiß ein passendes Symbol. Im Kupferstichcabinet der Königin Marie zu Dresden befinden sich auch zwei reiche Griffe, die zu diesen Scheiden gehören[4]).

---

[1]) Josua Cap. 3 und 4. — Veränderter Entwurf hiezu im gleich zu erwähnenden Baseler Skizzenbuch, Nr. 30.

[2]) Nr. 20 und 22 (Nr. 21, Theil einer Dolchscheide mit M. Scaevola, wird irrthümlich Holbein zugeschrieben und ist viel später).

[3]) Passavant 42. 43. [4]) 42 a. 43 a.

Von der gesteigerten Thätigkeit auf diesem Felde, die für Holbein im Dienst des Englischen Hofes begann, geben außer mehreren größeren Entwürfen namentlich zwei Skizzenbücher des Meisters Kunde, welche in öffentlichen Sammlungen bewahrt werden. Das eine, aus der Sloane-Sammlung stammend, befindet sich im British Museum, und ist, nach Sandrarts kurzen Notizen, wahrscheinlich dasselbe, welches ihm Inigo Jones im Museum des Königs von England gezeigt hatte. Das zweite Buch, nicht minder reichhaltig und werthvoll, mögen auch die Zeichnungen meist flüchtiger und die Farbenandeutungen bei ihnen nicht so häufig sein, wird im Baseler Museum bewahrt, freilich nicht mehr in der ursprünglichen Form. Die kleinen Bildchen sind jetzt einzeln in ein neues Buch eingeklebt, auch manches was nicht hergehört, zum Beispiel einige Blätter, die offenbar aus einem ehemaligen Zwickbüchlein des Vaters Holbein stammen*), doch läßt sich der Bestand vom Buche des jüngern Holbein leicht herausfinden durch das mäßig starke, etwas gelbliche Papier, auf welchem dessen Ueberbleibsel gezeichnet sind. Daß es aus Holbeins Englischer Zeit stammt, wird nicht nur durch den künstlerischen Stil und durch die Wahl mancher Gegenstände bewiesen, sondern auch durch die Bezeichnung I. H. 1537, welche neben einer kleinen figürlichen Darstellung (Nr. 80) steht. Holbein mag es bei seinem letzten Besuch in Basel mit heimgebracht haben. — Ein drittes Buch, über dessen Verbleib nichts bekannt ist, oder wenigstens zahlreiche Zeichnungen, besaß der Earl of Arundel and Surrey, und eine Anzahl prachtvoller Erfindungen daraus ward von Wenzel Hollar gestochen.

Neben Entwürfen für die Kleinkunst enthalten diese Skizzenbücher auch noch ein paar andere Zeichnungen, das Baseler zum Beispiel Studien nach Gliederpuppen (Nr. 16), Hände nach dem Leben (21) Studien über die Proportion nackter Gestalten (19) und einige Skizzen von Thieren. Auch im Londoner Büchlein kommt ein sitzender Hund und eine ruhende Geiß**) vor (117. 175). Ueberhaupt hat Holbein an Beobachtung des Thierlebens Freude. Schon aus des Meisters früherer Zeit lernten wir ja einige Studien dieser Gattung im Baseler Museum kennen***), unter denen

*) Das Amerbach'sche Inventar nennt von diesem „zwei büchlin mehrteil mit stefzen" (vgl. Bd. I. S. 366). Nur eins von diesen ist noch in alter Form vorhanden (Bd. I. S. 100). — Das oben erwähnte Buch des jüngern Holbein wird im Inventar erwähnt als „Ein buchlin darin by 85 stücklin gerißen." Das jetzige Buch enthält 106 Bildchen, und nach Abzug der fremden Blätter scheint die Zahl zu stimmen.

**) Holzschnitt bei Wornum.

***) Nr. 86, Saal der Handzeichnungen. Vgl. Bd. I. S. 143.

namentlich ein Lamm und ein Lammskopf sich an Wahrheit, Lebensgefühl und zarter, meisterhafter Behandlung nur mit Zeichnungen Paul Potters vergleichen lassen. Was Holbein in dieser Hinsicht vermochte, ward schon im 16. Jahrhundert angestaunt. Ein kleines Zettelchen mit Notizen von Dr. Iselin, dem Enkel des Bonifacius Amerbach, das Herr His-Heusler kürzlich unter den Amerbach'schen Papieren der Baseler Bibliothek entdeckt hat, enthält unter mehreren Bemerkungen über Holbein auch die: er habe einmal einen Hund mit solcher Naturwahrheit gemalt, daß die vorübergehenden Hunde ihn anzubellen pflegten*).

Das Baseler Buch enthält auch zahlreiche figürliche Compositionen im allerkleinsten Format, deren Stil aber weniger ein malerischer als ein plastischer zu sein pflegt. Größtentheils sind sie für getriebene Arbeit oder für Gravirung gemacht, scheinen zum Schmuck von Spangen und Agraffen oder für Medaillen bestimmt. Schmuckgegenstände mit derartigen Bildern fanden wir ja bereits auf zahlreichen Portäten Englischer Persönlichkeiten. Bibel und Mythologie, Allegorie und antike Geschichte liefern die Gegenstände dazu. Wir finden zum Beispiel, dreimal auf demselben Blättchen und stets etwas verändert, Hagar und Ismael, denen der Engel erscheint, eine höchst edle Composition (37). Dasselbe Blatt enthält noch ein viertes Medaillon: Abraham und Melchisedech sich über dem Altar die Hände reichend, und daneben die zwei Hauptgestalten noch einmal. Von andern Medaillen und Schmuckgegenständen mit Alttestamentarischen Scenen nennen wir: das Opfer von Kain und Abel (71); Sarah, welche ihrem Gatten die Hagar beigiebt (67); Jakob die Rahel bei ihrer Heerde umarmend, und zwar in höchst ländlich-ungenirter Weise (68). Anmuthig ist besonders Jakob, welcher der Rahel den Stein vom Brunnen wälzt (76); lebendig ist eine sehr gestaltenreiche Darstellung in ganz kleinem Rund, Gegendruck einer leicht colorirten Federzeichnung: David und das Weib zu Thekoa; dies kniet vor dem Monarchen, der von seinem Kriegsgefolge umgeben ist, und rechts erblickt man auf ihren Maulthieren die Kinder des Königs, welche dem Absalom entflohen sind**). Dann verdient namentlich das Opfer des Elias Beachtung, welches auf der Fassung eines Edelsteins dargestellt ist, und zwar so, daß der Stein benutzt ist, um das Feuer auf dem Altar zu bilden***). Ein sehr

*) Vgl. Beilage VI.

**) Nr. 70. Bezeichnet mit dem Namen DAVID (umgekehrt) und 2 Samuel 14.

***) Nr. 63 und 65. Auch die Ansicht von der Rückseite ist gegeben.

schöner Schmuckgegenstand endlich läßt zwischen einer Einfassung von Bändern, Sirenen und Kindergestalten den Untergang der Rotte Korah sehen (77).

Unter Wenzel Hollars Stichen kommen auch einige Alttestamentarische Scenen in kleinem Format vor, die wenigstens zum Theil ähnlichen Vorbildern zu Goldschmieds- und Medailleurarbeiten entnommen scheinen: David den Goliath tödtend; Ritter Urias, den Brief aus den Händen des Königs empfangend, welcher in der Tracht des 16. Jahrhunderts, von seinen Räthen und Hellebardieren umgeben, vor dem Thor einer Feste steht, und dann zwei schöne Rundbilder: Juda und Thamar, und David, der vor Saul die Harfe spielt; das Wehe des Königs und die tiefe Empfindung des musicirenden Knaben prägen sich großartig in ihren Gestalten aus.[1])

Auch Bilder des Neuen Testaments oder Heiligenfiguren kommen im Baseler Buche vor: eine Taufe Christi[2]); ferner der aus Wolken schauende Heiland[3]), unten ein Engel, welcher den Erwählten Kronen spendet, während ein anderer Engel die Verworfenen von dannen jagt. Mehrmals kommt eine Gestalt der büßenden Magdalena in einem kleinen Oval vor (Nr. 55, 56, 58), wie sie ähnlich Wenzel Hollar gestochen.[4]) Ein Schildchen zeigt den heiligen Rochus mit Engeln (79). Auf einem andern Blättchen zeigt sich zweimal, mit einigen Aenderungen, die Skizze des Erzengels Michael, welcher den Drachen niederwirft, für das Medaillon einer Ordenskette hingeworfen (64). Dann sehen wir einen Herrn und eine Dame, beide jung und im vornehmen Englischen Costüm, einander gegenüber knieen und einen Kelch halten, worüber ein Herz (88). Von mancherlei Allegorien — unter denen zum Beispiel auch der Gallische Hercules[5]) vorkommt — ist namentlich Eine merkwürdig: eine nackte Mannsgestalt steht auf einem zu Boden geschleuderten Ritter und zerbricht mit der Rechten Amors Bogen, mit der Linken das Schwert eines Kriegsmannes. Oben zeigen sich Bänder, die zur Aufnahme einer Schrift bestimmt sind (62). Einige der geistreichsten Compositionen sind aus Geschichte oder Sage des Alterthums entlehnt. Im kleinsten Raum ist die

---

1) Parthey, Nr. 71, 73, 67, 72.

2) Nr. 73. Gegendruck.

3) Ueber ihm die Worte: DOMINVS PROSPEXIT DE CÆLO; Nr. 75. — Wiederholung, noch besser in die Rundung hineingepaßt, Nr. 78.

4) Parthey 180. 5) Nr. 69. — Vgl. S. 19.

Blendung des Zaleukos und seines Sohnes, die auch unter Holbeins Rathhausbildern vorkam, wiederholt.*) Die Hauptfiguren der zwei Blendenden und zwei Geblendeten sind nackt, die Umstehenden tragen antikes Costüm. Großartig ist die Bewegung des Zaleukos, der sich mit beiden Armen hintenaufstemmt und sein Haupt dem Schergen entgegenstreckt. — Wir finden Bilder der Pomona (81), des Amor (85), der Leukothea auf einem Delphin (83), Centaur und Centaurin (53), Juno und Parasis**); zu den meisterlichsten Skizzen gehört ein friesartiger Streifen mit hinstürmenden Tritonen (22). In bacchischen Scenen bricht mitunter auch der Humor los; da finden wir beispielshalber dasselbe ergötzliche Motiv, welches unsere Griechische Holzschnitt-Initiale auf Seite 36 zeigt (Nr. 45).

Aehnliche kleine Skizzen mit figürlichen Compositionen für Goldschmieds- und Medailleurarbeiten finden wir in dem kleinen Buche des British Museum. So Maria's Verkündigung (19) mit der Umschrift ORIGO MVNDI MELIORIS und einer Einfassung, die durch gelbe Astern und grüne Blätter gebildet wird. Aehnlich angeordnet und von zartester Zeichnung, wie hingehaucht, ist ein Bild der Dreieinigkeit innerhalb eines Kranzes von rothen Rosen und mit der Schrift: TRINITATIS GLORIA SATIAMVR (13). Auf einer Spange ist Dido auf dem Scheiterhaufen angebracht, von einer männlichen und einer weiblichen Gestalt mit Entsetzen betrachtet (15). Ein Medaille, durch die Italienische Devise „SERVAR VOGLIO QVEL CHE HO GIVRATO" erklärt, weist eine Hand, die ein auf Felsengrund ruhendes Buch betheuernd anrührt. (Nr. 22). Auch wohl eine Allegorie ist ein Jüngling, der schlafend unter einer Fontaine liegt und an Kopf, Leib und Füßen von den Strahlen getroffen wird (28). Besonderes Interesse verdient ein kleines Rund, welches den gekrönten Leopardenkopf des Englischen Wappenthiers zeigt mit den Umschriften: „HONY . SOYT . QVI . MAL . Y . PENSE", und am äußeren Rande: CAROLVS . DVX . SVFFYCIE . PRO . HONORE . SVO . RICHEMOND. Also wohl die Schnalle, die Charles Brandon, Herzog von Suffolk, der Schwager des Königs und berühmte Feldherr, an seinem Hosenbandorden trug. Drei schöne kleine Rundbilder aus dem Buche sind unter Glas aufgehängt***): die Allegorie der Zeit, welche die

*) Nr. 61, etwa 1 Zoll hoch und 2 Zoll breit. — Vgl. Bd. I, S. 298.

**) Im Gegendruck, mit beigeschriebenen Namen. Nr. 74.

***) Kings Library. Nr. 9, 1—3.

Wahrheit an den Tag bringt*), Johannes der Täufer und die Flucht Loths.

Gleicher Art und Bestimmung müssen sechs kleine Zeichnungen in Runden von etwa $2^1/_2$ Zoll Durchmesser, im Besitz des Herzogs von Devonshire sein, die zu Chatsworth in einem Rahmen hängen und welche, nach Waagens Urtheil**), zu Holbeins zartesten Arbeiten gehören: Phaetons Sturz; das Jüngste Gericht; ein Wappenschild, worauf Cupido neben drei Bienenstöcken, gefesselt und mit verbundenen Augen, nebst der Devise „nocet empta dolore voluptas". Fast noch lieber möchte man Albrecht Dürers Verse dazusetzen, die er unter eine ähnliche Darstellung***), Venus und der von Bienen gestochene Amor, schrieb:

„Der Binen stich bringt grossen schmertz.
So auch die lieb verwund manchs Hertz.
Mit Freud und Lust, mitt angst vnd qual.
Lieb ist voll Honig vnd bitter gall."

Ferner Hagar und Ismael — ein Gegenstand, den wir schon im Baseler Buche fanden; Diana und Actäon; ein Ritter, der auf eine Uhr schaut, an welcher eben ein Knabe mit einem Hammer die Stunde schlagen will, dabei das Motto: „Aspetto la hora".

Die Fülle der Motive, die Mannigfaltigkeit der Gegenstände läßt uns auf die bunte Verschiedenartigkeit der Bestimmungen und Verwendungen solcher kleiner Kunstwerke schließen. Das Ernste und das Heitere, das Christliche und Heidnische, das Pathetische wie das Zarte und Zierliche sind vertreten. Bald waren sie offenbar galante Geschenke und spielten auf zarte Verhältnisse an; bald lag ihnen ein feiner Scherz zu Grunde, bald mochten sie bedeutungsvolle Erinnerungen an bestimmte wichtige Ereignisse oder an liebe Personen sein. Das Eine paßte zum Schmuck einer schönen Dame, das Andere für den eleganten, lebenslustigen Cavalier, ein Drittes für den ernsten, thätigen Mann, zur Belohnung seiner Verdienste. Gewiß aber war das Meiste für den König in eigner Person bestimmt, dem kleine Kunstgegenstände, bei welchen geschmackvolle Arbeit sich mit kostbarem Stoffe vereinigten, die größte Freude waren.

Im Londoner Skizzenbuche finden wir außerdem Muster für die man-

*) Mit den Namen TEMPVS und VERITAS. — Aehnliche Composition im Baseler Skizzenbuch, Nr. 54.

**) Treasures III. S. 359.

***) Im British Museum, Kupferstichsammlung.

nigfaltigsten Gebrauchsgegenstände oder Einzelheiten am Costüm: Quasten, Schnüre, Bordüren, Knöpfe, Büchereinbände, Stickereien, bei welchen Holbein mit Glück eine Flächendecoration nach orientalischen Mustern anwendet, breite Bänder und feinere Streifen, Linienverschlingungen, laubartige Arabeskenzweige, ohne Relief und ohne Angabe von Schatten und Licht.*) Manchmal scheint dies System auch für Verzierungen der Waffen angenommen zu sein, sei es für einfache Damascirung, sei es für Tauschirung, das heißt Einschlagung von edlerem Metall in Stahl. Im Ganzen aber ist es mehr das plastische Gefühl, welches im Kunstgewerbe der Deutschen Renaissance herrscht, und welches auch Holbeins Arbeiten dieser Gattung durchdringt. Es spricht aus den Skizzen für mannigfaltige Gefäße und Geräthe, aus den zahlreichen Entwürfen für den Juwelier, Gold- und Waffenschmied. Reizend sind einige Zeichnungen zu Toilettenwerkzeugen in London, Handspiegel, Bartpinsel und Kamm, deren Griff von kleinen phantastisch gestalteten Genien mit Fledermausflügeln oder in Laubgewinde ausgehend gebildet wird (21. 23. 24). Einige reiche Spiegelrahmen kommen im Baseler Buche vor (92. 95), einen noch schöneren Toilettenspiegel zeigt eine große getuschte Federzeichnung auf der Bibliothek zu Erlangen. Delphine tragen den Untersatz und umgeben den eleganten Rahmen, der von einer Sirene gehalten wird; zu oberst sitzen zwei weinende kleine Liebesgötter und das Ganze ist von einem Todtenkopf gekrönt. Wie tiefsinnig ist es und wie charakteristisch für die Zeit, diese Todesphantasie gerade mit dem Werkzeug irdischer Eitelkeit zu verbinden.

Im Londoner Büchlein kommen zahlreiche Muster zur Fassung von Edelsteinen, zu verschlungenen Buchstaben, wie man sie an Schmucksachen zu tragen pflegte, zu Broschen und Agraffen vor. „Geben ist seliger denn Nehmen" (DARE MVLTO BEATIVS QVAM ACCIPERE) steht auf einer als Devise; eine andere zeigt das Brustbild einer Dame mit der Inschrift: WELL LADY WELL; noch zwei andere Agraffen tragen die Worte: MI LADI PRINSES, was offenbar auf Heinrichs Tochter erster Ehe, Prinzessin Marie, geht, die seit Anna Boleyn's Tode wieder zu Gnaden angenommen war.**) Da finden wir Ohrgehänge, eins mit zwei Turteltäubchen und dem Motto: TVRTVRVM CONCORDIA***), Gürtel,

*) Einige Proben unter den Holzschnitten in Mr. Wornum's Buch. Das schöne Muster auf S. 47 steht aber nicht auf seiner Basis, sondern auf der Seite.

**) Sämmtlich King's Library I, Nr. 14.

***) Skizzenbuch Nr. 30.

Armbänder, Halsketten; in einer solchen Skizze werden die Perlen und Edelsteine von Satyrn und Nymphen in kühnen Bewegungen gehalten.[1]) Verwandte Motive kommen bei Entwürfen für Degengriffe im Baseler Buche (96—98) vor. In einem von diesen wird der Bug aus Pflanzengewinden gebildet, die ein Drachenkopf wie Feuer ausspeit. In ihrer Mitte ruht ein Juwel wie eine schöne Frucht, und das Ende des Bugs ist eine weibliche Gestalt, welche aus den Arabesken hervorwächst. Verwandt ist ein anderer Degengriff von höchster Zierlichkeit, mit bewaffneten Kindern, die ruhen, kämpfen, tragen, von Wenzel Hollar[2]) gestochen, mit der Angabe, er sei für den Prinzen von Wales erfunden.

Den höchsten Triumph aber feiert Holbeins ornamentaler Geschmack in den Mustern für Gefäßbildnerei, für Teller mit gravirten Verzierungen[3]), Becher, Pokale, Salzfässer, Kannen, Tafelaufsätze. Wie spricht aus ihnen laut, klar, in jubelnder Freudigkeit der lebenslustige, festliche Geist der Renaissance! Mit großer Feinheit ist überall der Stoff zur Geltung gebracht, dem Charakter eines edlen Metalls ist die Formgebung durchgängig entsprechend; aber mit ebenso großem Verständniß ist auch dem Zwecke des Gefäßes Ausdruck verliehen. Unter Hollars Stichen[4]) kommen Proben von Deckelkannen, mit oder ohne Schnabel, also zum Gießen oder zum Trinken vor, wahrscheinlich von Silber und größtentheils für Bier bestimmt, das in England auch auf die vornehmen Tafeln kam. Eine der beiden Gußkannen (2636), deren Bauch, von convexer Grundform, sich gegen oben mächtig erweitert, mit dem breiten Ausguß und dem zierlichen Henkel, der, unten doppelt ansetzend, wie ein zarter Blumenstengel emporwächst, drückt so recht die Freude am reichlichen Spenden aus. Ganz verschieden ist die zweite, die vasenartig auf schlankem Fuße ruht; wahrscheinlich sollte sie ein warmes Getränk fassen, der Deckel hat den Charakter des fester und nachdrücklicher Abschließenden, den Ausguß bildet eine hohe Dille in Gestalt einer Schlange, die am untern Theil des Bauches herauswächst und der ein Henkel, in seiner Form dem Schweif einer Klapperschlange nachgebildet, entspricht. Diese Theile, in welchen die Function

[1]) Copie in Wornum, S. 85.

[2]) Parthey 2599. Andere Skizzen zu Dolch- und Degentheilen 2596—2598.

[3]) Erlangen, Bibliothek. — British Mus. Skizzenbuch Nr. 122.

[4]) Parthey 2634—2637.

des Gefäßes sich am deutlichsten ausspricht, sind wohl berechtigt, solche Thierformen anzunehmen, dadurch erhöhtes Leben zu gewinnen und dem Ganzen eine desto entschiedenere Richtung zu geben. Dafür hatte schon das Alterthum die schönsten Beispiele geboten.

Und dann diese anmuthigen Trinkgefäße auf schlankem Fuß*), so leicht und elastisch sich aufbauend, daß ein kräftiges Leben bis in die feinsten Verzierungen zu pulsiren scheint! Der antike Grundtypus ist festgehalten, aber frei behandelt und geistreich modificirt, alle jene reicheren technischen Mittel, welche der neueren Kunst zu Gebote standen, sind verwerthet. Das mannigfaltigste Beiwerk, bald bildnerisch, bald malerisch im Motiv, ist an sie verschwendet; bei dieser Fülle war das Festhalten der stilistischen Gesetze um so schwieriger, und doch sind sie mit eben so großer Feinheit als Bestimmtheit gewahrt. Fast ausschließlich waren es Schaugefäße, zu keinem wirklichen Gebrauch bestimmt, dennoch ist die erste Stilregel, daß der wenn nicht thatsächliche, so doch supponirte Zweck sich ausprägen müsse, durchgängig festgehalten. Holbeins Gefäße kommen nicht in die Gefahr, sofort zu verrathen, „nur zum Zwecke der darauf angebrachten malerischen oder bildnerischen Kunst gemacht zu sein", wie so manche heutige Prachtstücke, wie „fast Alles was sinnreich sein wollende, in der That aber geistlose Tendenzsucht, verbunden mit anmaßender Selbstüberschätzung, die sich nicht unterordnen mag, in unsern modernen weltberühmten Porzellanmanufakturen und Goldschmiedswerkstätten hervorbringt." Von diesen Erfindungen des Deutschen Renaissance-Meisters gilt ganz besonders, was der größte lebende Kenner der technischen Künste von den Productionen der Renaissance überhaupt sagt: „Spielend und ungesucht knüpft sich der Sinn des Dargestellten an den Gegenstand, den es zu schmücken bestimmt ist. Frei bewegt es sich innerhalb seiner formalen Schranken, dem Ganzen sich anschmiegend, es erst vervollständigend, ohne sich des Rechts der selbständigen Existenz zu entäußern. Sein Bezug zu dem Ganzen ist ein bei Weitem innigerer als der rein intellectuelle des Sujets."**) — Letzteres hängt oft nur sehr locker mit der Bestimmung des geschmückten Gegenstandes zusammen. Medaillons mit Köpfen schmücken oft den Bauch, Figuren stehen auf den Knäufen des Deckels. Es würde müßig

*) Hollar, P. 2626—33. — Basel, Skizzenb. 89. 99. 100. 102. 103. 104. — Manches unter den Goldschmiedsrissen des Baseler Mus., U 12, namentlich Nr. 71. — Holzschnitte Nr. 44 a—c.

**) G. Semper. Der Stil ꝛc. II, p. 87.

sein, nach ihrer besondern Bedeutung zu fragen, es sollen eben nur heitre, festliche Gestalten sein; deshalb werden die unsterblichen Götter des Alterthums, Jupiter, Neptun, eine Panin, ein kleiner Liebesgott, oder auch die strengere Figur der Themis mit ihrer Waage gewählt. Näher ist der Bezug, launiger die Erfindung, wenn ein von Hollar gestochener Pokal[1]) durch die Gestalt der Mäßigkeit gekrönt wird, die aus dem großen Gefäß sich Wein in das kleinere gießt, ganz wie das in den Baseler Rathhausbildern vorkam und wie es ähnlich auch Lucas van Leyden[2]) darstellt. Nur ausnahmsweise scheint ein ernsterer Gedanke betont zu sein in einer der elegantesten Becherskizzen, welche Holbein für den Deutschen Goldschmied Hans von Antwerpen gemacht.[3]) Geflügelte Gestalten, welche Fackeln halten, ruhen am Fuß, und oben auf dem Deckel steht die Figur der Wahrheit mit Fackel und offenem Buch. Das läßt sich vielleicht als ein Bekenntniß protestantischer Gesinnung auffassen.

Alle Gefäß-Entwürfe Holbeins werden aber übertroffen durch den Festpokal der Königin Jane Seymour, zu welchem die Bodleian Library in Oxford die große Federzeichnung bewahrt[4]) — Die Initialen von König und Königin, H und I, welche der Liebesknoten verschlingt, kommen mehrfach darauf vor, und ebenso Jane Seymour's Wahlspruch: BOVND TO OBEY AND TO SERVE, „Zu Dienst und Gehorsam verbunden“ — für eine Gemahlin Heinrichs VIII. sicherlich die passende Devise. Auch der Farbeneffect des Ganzen, das herrliche Zusammenwirken von Gold, Perlen, Edelsteinen, ist in der Zeichnung angedeutet. Geschmückt mit Laubwerk und Delphinen, Masken und Engelsköpfen, wächst der Fuß in lebendiger Triebkraft empor, welche in dem stark betonten Ueberfall mit dem Rankenwerk und den niederhängenden Perlen anmuthig ausathmet, den Druck von oben und die elastische Thätigkeit verkörpernd. Gegen die spielende Leichtigkeit unten setzt der Bauch des Gefäßes mit Bossirungen kräftig an; horizontale Theilungen und wechselnder Schmuck, bald plastisch vortretend, bald malerisch in der Fläche bleibend, lassen ihn schlanker,

---

[1]) Parthey. 2626.

[2]) Kupferstich der Temperantia, Bartsch 133, aus der Folge der Tugenden, von 1530.

[3]) Baseler Skizzenbuch, Nr. 104. Nur zur Hälfte gezeichnet und ungedruckt, so auch der Name des Bestellers. — Vgl. S. 208.

[4]) Photographisch herausgegeben vom South Kensington Museum. Eine alte Wiederholung befindet sich British Museum, King's Library, Schrank I, Nr. 13, trefflich in Holz geschnitten für Mr. Wornums Buch.

zierlicher scheinen, aber energisch springen aus den mitteren Medaillons die Brustbilder von Römischen Kriegern, Schönen und Imperatoren heraus. Wie ungestüm, wie jubelnd endlich strebt Alles aufwärts an dem Deckel mit seinen Meerjungfern, die aus aller Macht in ihre Trompeten aus Blumenstengeln blasen und mit den beiden vergnügten Amorknaben zu oberst, die das Wappenschild mit der Königskrone emporhalten.

In diesem Prachtstück hat sich Holbein die Sache nicht leicht gemacht. Aus einer bunten Vielzahl horizontaler Theile und Glieder setzt sich das Ganze zusammen. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der einzelnen schmückenden Elemente scheint unendlich zu sein; alles das wirkt auf das Profil des Ganzen ändernd und unterbrechend ein. Und trotzdem ist der Schmuck überall der Grundform untergeordnet und von welcher Seite wir das Gefäß betrachten mögen, stets wird uns der klare, bestimmte Contour, der ungetrübte, charactervolle Linienzug entgegentreten.

Weit einfacher aber nicht minder schön und bezeichnend ist der Entwurf zu einer Uhr, den wir unsern Lesern im Holzschnitt mittheilen, das Ganze in Umriß, die Krönung außerdem besonders, in der Größe des Originals. Dies mag zu den letzten Arbeiten gehören, die Holbein überhaupt gemacht hat, denn die Zeichnung im British Museum enthält die Bemerkung: „Neujahrsgeschenk, für den Kämmerer des Königs, Anthony Denny ausgeführt und von ihm zum Jahresanfang 1544 dem König verehrt*)." Als das geschah, war der Erfinder schon mehrere Monate todt.

Uhren gehörten zu Heinrichs VIII. Zeit zu den beliebtesten Luxusgegenständen des Hofes, die größten Summen wurden dafür ausgegeben und in den Palästen Westminster und Hampton Court war eigens eine Person für das Aufziehen und Regeln der Uhren angestellt**). So ward denn auch bei diesem Geschenk die plastische Kunst kaum weniger, als die des Uhrmachers in Anspruch genommen. Auch hier war sicher Metall als Stoff gedacht, welches man ja überhaupt in der Renaissance am liebsten zur Gefäßbildnerei wählte. Die Gothik ließ bei ähnlichen Aufgaben den

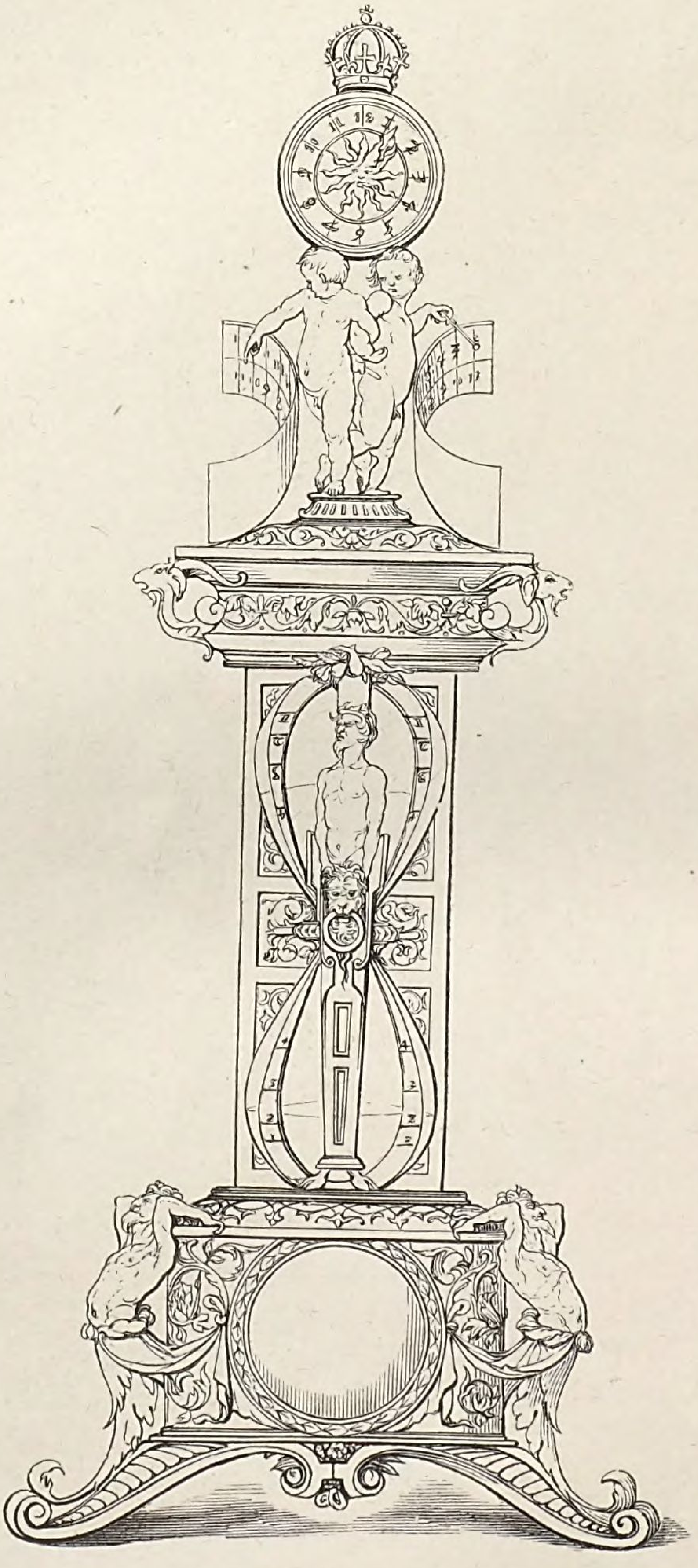
---

*) King's Library Nr. 15. — „(S)trena facta pro anthony deny Camerario regis quod in initio noui anni 1544 regi dedit." Gleichzeitige Schrift, gewiß vom Besteller selbst, der außerdem noch einige Bemerkungen für den Uhrmacher beigefügt. Im Original zeigen sich geöffnete Doppelthüren zu den Seiten der Sanduhr: diese, welche den Contour stören, sind hier weggelassen, wodurch freilich dieser Theil etwas zu schmal erscheint.

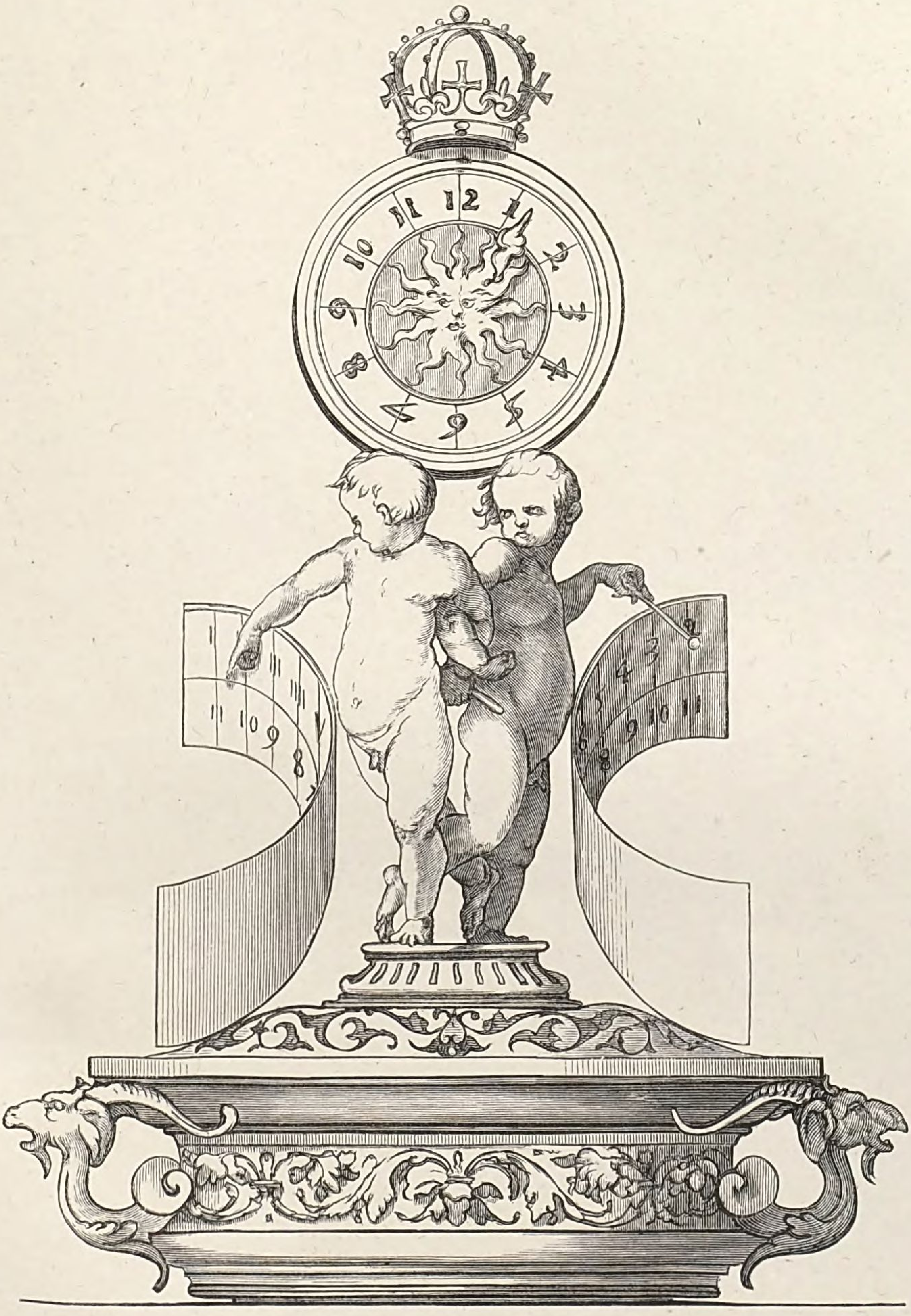
**) N. H. Nicolas, The Privy Purse Expenses of King Henry the Eighth.... p. 310.

struktiven Charakter vorherrschen; Holbeins Entwurf ist, im Sinne der Renaissance, rein bildnerischer Natur. Wie trefflich aber wissen sich auch die durchaus plastischen Formen ihrer technischen Bestimmung zu fügen, nehmen zum Beispiel jene Satyrhermen am Fuße die Gestalt des Griffes oder Henkels an. Nicht minder charakteristisch ist die dritte tragende Satyrherme, die vor der Sanduhr emporwächst, und eine reizende Krönung bildet jene Kindergruppe, welche das Zifferblatt mit der Krone trägt. Nicht nur durch die schöne Fülle und echt Raffaelische Grazie entzückt sie das Auge; sie verkörpert zum letztenmal und am nachdrücklichsten das Hinstreben auf Rundung, welches sich im ganzen Aufbau verkündigt, und wie deutlich sprechen sich in ihr die drei Thätigkeiten des Aufnehmens, Tragens und Uebertragens der Last aus.

Nur gründliche architektonische Kenntnisse konnten den Meister befähigen mit so richtigen stilistischen Grundsätzen für das Kunstgewerbe thätig zu sein. Von seiner baukünstlerischen Begabung legen uns die Hintergründe mancher Bilder Zeugniß ab. Daß er aber dieses Talent auch practisch ausgebildet hatte, berichtet eine urkundliche Quelle, seine im nächsten Capitel zu erwähnende Bestallung von Seiten des Baseler Rathes, welcher darauf Gewicht legt, Holbein könne der Stadt in Bau-Angelegenheiten mit seinem Rathe förderlich sein. In England werden ihm denn in der That auch mehrere architektonische Werke beigemessen, doch läßt sich hier die Ueberlieferung nie auf eine zuverlässige Quelle zurückführen. Wenn man seinen Namen an das untergegangene Thor Heinrichs VIII. bei Whitehall heftete, so war das ein großes Mißverständniß; jenes war, nach den Abbildungen, ein vorwiegend gothisches Werk, in dem noch der Tudorbogen herrschte. Ebenfalls mit Unrecht schreibt man Holbein einen kleinen anmuthigen Portalbau, den Ueberrest eines verschwundenen Schlosses zu Wilton bei Salisbury, dem Landsitz der Familie Pembroke, zu. Hier ist freilich eine entschiedene Renaissance, sogar edel in den Formen der Säulen und einst, wie die Farbenspuren schließen lassen, auch in trefflicher Polychromie gehalten, aber der Charakter des Ganzen, wie namentlich die Krönung zeigt, ist viel zu schwächlich, als daß man an Holbein denken dürfte, und außerdem zeigt das Costüm der Brustbilder, die in mehreren Medaillons angebracht sind, daß die Ausführung schon stark in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts geht. Auf die Architektur in England, welche aus der Gothik gleich in



Uhr für Heinrich VIII.
(Zeichnung, British Museum.)



Krönung der Uhr Heinrichs VIII.

(Zeichnung, British Museum.)

Seite 311.

den Barockstyl umschlug, ohne eine wahre Renaissance besessen zu haben, scheint Holbein in geringerem Maße Einfluß gehabt zu haben als andere Künstler im Dienst des Königs, namentlich die Italiener, wie Antonio Toto, der das später untergegangene Schlößchen Nonesuch („Sondergleichen") in der Grafschaft Surrey baute.

Auch die Decke der Kapelle von St. James Palace wird Holbein beigemessen, aber gleichfalls ohne äußeren Halt. Indeß würde der Geschmack dieser Band- und Blattverzierungen auf blauem Grunde und mit reicher Vergoldung*) wenigstens der Behauptung nicht gerade widersprechen, und auch die Entstehung dieses Werkes fällt in seine Zeit; mehrmals ist die Jahrzahl 1540, sammt den Initialen Heinrichs und seiner vierten Gemahlin Anna von Cleve zwischen den Ornamenten angebracht.

Nur Ein architektonisches Decorationsstück rührte sicher von unserm Meister her, wie die Originalzeichnung im British Museum beglaubigt**): ein Kamin der, nach dem Wappen zu schließen, sicher für einen Palast des Königs ausgeführt war***). Das Prachtstück ist durchaus in monumentalem Stil gedacht. Es ist eine Art Portalbau in zwei Stockwerken, der bis an die Decke reichen mochte; jedes Geschoß wird durch zwei Säulenpaare, unten dorische, oben ionische, eingeschlossen. Zwischen den unteren Säulen befindet sich die breite, niedrige Kaminöffnung; ihr etwas gedrücktes Bogenfeld ist mit der Darstellung einer Schlacht gefüllt, aber vor die Mitte des Feldes ist ein von reichen Ornamenten umschlossener kreisförmiger Schild mit dem Bilde von Esther und Ahaverus gehängt. So beleben figürliche Darstellungen alle Theile des Werkes, meist nicht malerisch, sondern in Reliefstil componirt. In den Ausschnitten neben dem unteren Bogen zeigen sich zwei Medaillons mit männlichem und weiblichem Brustbilde in antikem Stil. Der reiche Fries über der unteren Säulenstellung ist aus Blattwerk mit Hundsköpfen gebildet, eine seltsame Zusammenstellung, und doch schön und glücklich durchgeführt; in seiner Mitte zeigt sich des Königs Namenzug, von Greifen gehalten. Das obere Geschoß, durch Hermen, welche Fruchtkörbe tragen, in drei Felder getheilt, enthält rechts und links Medaillons mit den sitzenden Figuren der Justitia und Charitas,

*) Abbildung und kurze Beschreibung in Richardson, Architectural Remains of the Reigns of Elisabeth and James I. London 1838.

**) Kings Library Nr. 23.

***) Walpole, der diesen Entwurf besaß, erwähnt eine Notiz Peacham's über eine Zeichnung von Holbein zu einem Kamin für Heinrichs neuen Palast zu Bridewell.

darüber jedesmal Heinrichs Namenzug, und in der Mitte die schöne und lebendige Darstellung einer Reiterschlacht, unter dem Englischen Wappen. Ein kräftiges Gesims schließt das Ganze ab. Wer diesen Bau ersonnen hat, in seiner mit Pracht verbundenen Anmuth der einzelnen Formen, seinem feinen Geschmack des Ornaments und namentlich seiner Schönheit der Verhältnisse und bewundernswerthen Theilung des Raumes, wäre im Stande gewesen, die Englische Architektur seiner Zeit in bessere Bahnen zu lenken, hätten Zeit und Gelegenheit ihm eine Thätigkeit im Großen auf diesem Felde nahegelegt.

Aber auch die Thätigkeit im Kleinen, wie er sie zu üben hatte, ist hoher Beachtung werth, und namentlich die Gegenwart, in welcher alle künstlerisch Gesinnten für die Förderung des Geschmackes in der Kunstindustrie Interesse fassen, wird Holbeins Leistungen auf diesem Felde zu würdigen wissen. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts war das Kunsthandwerk Deutschlands in allen seinen Zweigen zu einer Blüte gelangt, die wir heut bewundernd betrachten müssen. Nicht im mindesten stand es gegen Italiens Leistungen zurück und hatte Frankreich an Adel des Geschmacks und Kraft der Erfindung überholt. Als das Schönste aber, was der Deutsche Geist auf diesem Felde ersonnen hatte, stehen die Schöpfungen Hans Holbeins da. Den sogenannten Kleinmeistern, welche durch ihre Ornamentstiche so wirksam zur Verbreitung des Renaissance-Geschmacks beitrugen, war die Entwickelung seines ornamentalen Stils der Zeit nach schon vorangegangen und er überholte sie ebenso an Geist und an Reinheit des künstlerischen Gefühls. Mit manchem der Dolche oder mit Jane Seymour's Pokal vermag sich kein Werk des Benvenuto Cellini oder jener zahlreichen anderen Meister, deren Arbeiten heut gewöhnlich unter Cellini's Namen gehen, zu messen.

Baute Holbein dem Englischen Monarchen nicht auch die Räume selbst, in welchen dieser hauste, so war doch ein großer Theil ihrer Ausstattung seiner Erfindung zu danken, nicht nur die Gemälde, welche sie schmückten, sondern auch Kamine und sonstige Prachtstücke, die kunstvoll geschmiedeten Waffen, welche die Wände decorirten, die Geräthe und köstlichen Gefäße, die in den Sälen und Gemächern zur Schau standen, bis auf die kleinsten Zier- und Gebrauchsgegenstände, ja bis auf das Costüm und den Schmuck der Menschen, welche in diesen Räumen wohnten. Die Erscheinung des Königs, wie Holbein ihn vom Kopf bis zu Fuß im Wandbilde zu Whitehall gemalt, war auch im Original zum großen Theil sein

Werk. Er hatte die Fassung der Juwelen an Kleid und Hut entworfen, die Stickereien, welche das Wamms überzogen und den Saum des Mantels schmückten, vorgezeichnet, die prächtige Halskette und die Medaille auf der Brust, den Dolch mit seinem reichen Griff und seiner zierlichen Scheide, ja vielleicht selbst die Hutschnur und das Spanisch Werk am Kragen ersonnen. So faßte der Meister im Sinne der Renaissance das Schöne als ein befruchtendes und beglückendes Element auf, welches das ganze Leben durchdringen mußte, und hielt das Kleinste für werth, so behandelt und gestaltet zu werden, daß es einem hochgebildeten Kunstgefühl entsprach.

XIII.

Holbeins Reisen in königlichem Auftrag. — Die Geburt des Prinzen von Wales und der Tod der Königin Jane Seymour. — Neue Werbung. — Holbein als Brautmaler nach Brüssel gesandt. — Das Bildniß der Herzogin Christina von Mailand. — Holbein in den Haushaltrechnungen. — Sein Besuch in Basel. — Bestallung von Seiten des Rathes. — Seine Kinder; späteres Schicksal seiner Familie und Nachkommenschaft. — Die Bildnisse des Prinzen von Wales. — Heinrichs Werbung um Anna von Cleve. — Holbeins Porträt der Prinzessin. — Des Königs Freigebigkeit gegen den Maler. — Scheidung von Anna und Cromwell's Fall. — Heinrichs Vermählung mit Katharine Howard.



Solch einen Freudentag hatte König Heinrich VIII. vielleicht nie erlebt wie den 12. October 1537, an welchem Jane Seymour eines Knaben genas. Mit Erwartung hatte Alles diesem Ereigniß entgegengesehen; schon die Hoffnung hatte den König munterer und freundlicher gemacht, als die Umgebung ihn je erblickt zu haben sich erinnerte.*) Jetzt endlich war ein zweifelloser männlicher Erbe der Krone da; beim Hingang des Königs, der immer corpulenter und gleichzeitig schwächer an Kräften zu werden begann, war keine Revolution zu erwarten. Das ganze Königreich sah sein Wohl und seine Ruhe gesichert. Ueberall im Lande wurden Freudenfeuer angezündet, und öffentliche Dankgebete dargebracht. Aber Trauer und Klage folgten der Freude auf dem Fuße; im Befinden der Königin, das anfangs befriedigend war, trat nach zehn Tagen durch Nachlässigkeit der Pflege eine Verschlimmerung ein, und am 24. October war die edle und anmuthige Mutter des kleinen Prinzen todt.

*) Froude III. c. IV. — Hall's Chronik.

Der König verließ gleich darauf Hampton Court und ging nach Westminster, wo er eine Zeit lang in völliger Zurückgezogenheit weilte. Das Christfest ward zu Greenwich noch in Trauerkleidung begangen, die der Hof erst am Morgen nach Lichtmeß ablegte. Lange indessen ließ der geheime Rath nicht zu, daß der König als trauernder Wittwer lebte. Noch immer war die Zukunft nicht vor Schwankungen gesichert, da sie von dem Leben eines einzigen Kindes abhing, und daher drängten die Räthe den König, welcher persönlich nicht dazu geneigt schien, zu einer neuen Ehe zu schreiten. Unmittelbar nach Jane's Tode hatte sich Cromwell schon mit dieser Frage beschäftigt und bei den Gesandten und Agenten an fremden Höfen Erkundigungen über verfügbare Prinzessinnen eingezogen. An die Französische Prinzessin Margaretha, an Marie de Guise, damals verwittwete Herzogin von Longueville und später Königin von Schottland, war gedacht worden. Wie bei dem Gesandten in Paris scheint Cromwell auch bei dem Geschäftsträger in Flandern, John Hutton, angeknüpft zu haben. Er solle sich am Hofe zu Brüssel oder sonst in der Nähe nach Damen umsehen, die man dem Könige vorschlagen könne, — so ungefähr scheint der Auftrag gelautet zu haben. Nach Empfang von Cromwell's Brief schreibt Hutton den 4. December, er habe so viele Erkundigungen im Stillen eingezogen, als die Zeit es erlaubte. Doch müsse er um Verzeihung bitten, wenn er seine Sache vielleicht nicht recht mache; er habe keine großen Erfahrungen mit Damen. Es sei wohl eine vierzehnjährige, recht hübsche Tochter des Grafen Brederode am Hofe, die auch eine gute Mitgift zu erwarten habe, ferner die Wittwe des seligen Grafen Egmond, freilich schon über vierzig, doch man sehe es ihr nicht an. Endlich sei auch die Herzogin von Mailand da, welche er nicht gesehen habe, die aber wegen ihres Charakters und ihrer Schönheit gepriesen werde. — Da hatte Hutton die Richtige getroffen. Christina, des Kaisers junge Nichte, Tochter König Christierns von Dänemark, war vom Englischen Hofe aus in das Auge gefaßt worden. Seit dem 24. October 1535 war sie die Wittwe des Herzogs Francesco Maria Sforza von Mailand, dem sie ein Jahr zuvor als Kind vermählt worden war. Die Verbindung Heinrichs mit ihr wäre das beste Zeichen eines neuen freundschaftlichen Verhältnisses zwischen England und dem Kaiser gewesen, welcher dadurch sogar vor den Augen von ganz Europa dargethan hätte, daß die Verstoßung seiner Tante

*) State Papers, vol. VIII, vom Anfang. — Vgl. die Auszüge in Beilage IV.

Katharina von Aragon völlig vergeben und vergessen sei. Einen Wink über Heinrichs Neigung hatte Karl V. bereits mit Lebhaftigkeit aufgenommen. Als die Sache so weit in Gang gekommen, ward von Seiten des Englischen Hofes gethan, was bei fürstlichen Brautwerbungen zur Etiquette gehörte: der Freier sandte einen Maler ab, um die Dame seiner Wahl zu conterfeien. Dies scheint seit der Heirath König Karls VI. von Frankreich Brauch geworden zu sein. Dessen Vormünder hatten den erfahrensten Maler ausgesandt, um die in Rede stehenden Prinzessinnen abzubilden, und nach Anblick der Porträte hatte der junge König sich für Isabella von Baiern entschieden.*) So war auch Jan van Eyck, um die erlauchte Braut Herzog Philipps des Guten zu malen, im Jahre 1428 nach Portugal gesandt worden. In gleichem Auftrag ging jetzt Holbein nach Brüssel.

„Gefalle es Eurer Lordschaft zu vernehmen," schreibt Hutton an Cromwell den 14. März 1538, „daß den 10. gegenwärtigen Monats hier ankam Euer Lordschaft Diener Philipp Hobbie, begleitet von einem Diener Sr. Majestät, Namens Mr. Hans, durch welchen Philipp ich Euer Lordschaft Brief, datirt von St. James den 2. dieses, empfing. Nun hatte ich den Tag zuvor einen meiner Diener an Eure Lordschaft mit einem Bilde der Herzogin von Mailand abgesandt, als ich aber den Inhalt Eures Schreibens wahrgenommen, hielt ich es für nöthig, den Boten aufzuhalten, denn jenes Bild, meiner Meinung nach, war weder so gut wie die Sache es verlangte, noch wie besagter Mr. Hans es würde machen können. In Erwägung dessen sandte ich einen andern meiner Diener mit der Post ab, um das Schreiben abzuliefern, das Eure Lordschaft durch diesen Ueberbringer erhalten wird." Hutton berichtet weiter, wie er gleich am folgenden Morgen sowohl bei der Regentin der Niederlande, Königin Marie, als auch bei ihrer Nichte, der Herzogin von Mailand, Audienz nachgesucht und ihnen mitgetheilt, daß Cromwell viel Rühmens über die Gestalt, Schönheit und Klugheit und andere tugendhafte Eigenschaften, mit denen Gott die Herzogin ausgestattet, vernommen habe, und daß ihm daher nichts für geeigneter erschienen sei, um den König in seiner Werbung zu bestärken, als ein vollkommenes Bild von ihr zu beschaffen. Deshalb habe seine Lordschaft in Begleitung eines seiner Diener einen Mann geschickt, der höchlichst ausgezeichnet im Machen von Conterfeien

*) Chronik des Mönchs von St.-Denis. Cap. V. Citirt vom Grafen De Laborde, La Renaissance des Arts etc., p. 56.

sei und wünsche nun, seinem Diener möge es gestattet sein, ihre herzogliche Gnaden ehrfurchtsvoll zu grüßen und zu bitten, daß es ihr gefalle, Zeit und Ort festzusetzen, wo besagter Maler seine Aufgabe erfüllen könne. Noch denselben Tag erhielt Hobbie Audienz, und Tags darauf, den 12. März, ein Uhr Mittags, holte ein Herr vom Hofe Mr. Hansen ab. „Der," — sagt Hutton, — „wenn er auch nur drei Stunden Zeit hatte, erwies sich als Meister in jener Kunst, denn das Bild ist ganz vollkommen, das vorige ist nur gesudelt im Vergleich damit, wie Eure Lordschaft hinreichend bemerken kann, wenn man sie beide neben einander sieht."

Das Gemälde, welches Holbein nach dieser Dreistunden-Skizze ausführte, rechtfertigt die hohen Erwartungen, welche schon der erste Entwurf erregte. Es befindet sich zu Arundel Castle, nur von wenigen Kunstfreunden gekannt, da es im eignen Wohnzimmer der Herzogin von Norfolk hängt, und ist nach unsrer Ansicht das schönste Werk des Meisters, welches sich jetzt in England befindet, steht mit den drei vorzüglichsten Bildnissen in Deutschen Gallerien, von denen wir oben sprachen, auf gleicher Höhe.

Als jener andere Maler, dessen Werk Hutton „blos gesudelt" nannte, die Herzogin von Mailand conterfeite, hatte sie ihren Traueranzug abgelegt und ihm in voller fürstlicher Prachtkleidung gesessen. „Ihr hättet sie nur so sehen sollen!" — hatte eine Dame vom Hofe zum Englischen Geschäftsträger bemerkt. Holbein dagegen erblickte die Fürstin, wie sie täglich zu gehen pflegte, „in Trauerkleidung nach dem Italienischen Stil". Aber diese schwarze Wittwentracht bringt hier eine so künstlerische Wirkung hervor, daß man um keinen Preis den Goldstoff und die Juwelen, welche sonst die vornehmen Damen jener Zeit tragen, an ihrer Stelle sehen möchte. Christine von Mailand trägt ein schwarzes Häubchen, welches das Haar ganz verdeckt; von schwarzem Atlas ist das Kleid wie der Ueberwurf, der mit Zobelpelz gefüttert und besetzt ist. Am Halse zeigt sich ein schmaler weißer Kragen, und die Hände, welche gemeinsam die gelben Handschuhe halten, schauen aus weißen Manschetten hervor. Ein Goldreif mit rothem Edelsteine an der Linken bildet den einzigen Schmuck. Der Maler führt sie in voller Gestalt vor, um ihren schlanken Wuchs zu zeigen. „Sie ist von höherer Statur, als wir beide", meldeten die Gesandten Wriothesley und Vaughan einige Monate später. Der Kopf ist in vollem Licht, das von der Rechten fällt, genommen, der Fleischton ist ungewöhnlich klar, doch von einem zart-röthlichen Schimmer. „So

rein weiß wie die verstorbene Königin, die Gott selig habe, ist sie nicht," schreibt Hutton; „aber sie hat ein eigen gutes Gesicht, und wenn sie lächelt, da erscheinen zwei kleine Grübchen in ihren Backen und eines in ihrem Kinn, was ihr ganz ausgezeichnet wohl steht." — Wie paßt dies auf das ansprechende Gesicht im Bilde, das man eigentlich nicht wahrhaft schön, wenigstens nicht regelmäßig schön heißen kann, wie sie denn auch Wriothesley nur „competently faire" nennt, das aber in seiner Jugendlichkeit so reizend wirkt. Sie war eben damals erst sechzehn Jahre alt.

Und das ist es eben, was diesem Gemälde so eigenen Zauber verleiht; Holbein hat es wirklich als eine künstlerische Aufgabe empfunden, eine Wittwe von sechzehn Jahren zu malen, und hat diese Aufgabe in feinster Weise gelöst. Christine steht noch als ein halbes Kind vor uns, und dazu bildet der ehrbare, fürstliche Traueranzug einen seltsamen Gegensatz. Mit ihren großen, dunklen Augen, die unter ganz zarten, blonden Augenbrauen ruhen, blickt sie eigen fromm und unschuldig wie ein Reh. Gerade die Einfachheit ihrer ganzen Erscheinung, die noch der schlichte blaue Hintergrund steigert, paßt zu ihrem Wesen. „Höchst freundlich ist sie," sagt Hutton*), „recht anmuthig in der Haltung, von sanfter Sprache, scheint von wenig Worten zu sein, lispelt etwas beim Reden, was ihr aber gar nicht übel steht." Er habe sich anfangs gefragt, ob ihre große Bescheidenheit von bloßer Unwissenheit oder von natürlicher Neigung und Verständigkeit komme, nun er sie aber fast täglich beobachtet, sowohl in ernstem Gespräch, wie bei Kartenspiel und anderm Zeitvertreib, habe er wahrgenommen, daß es ihr gar nicht an Witz fehle, sondern daß sie vielmehr unter den vielen Klugen dort am Hofe die Klügste sei.

Alle diese Züge finden wir im Bilde wieder, im Ausdruck des Gesichts wie in der Figur, schon in der Art, wie sie leicht und leise einen Schritt nach vorn tritt, vor allem aber in den wundervoll gemalten Händen, deren Bildung und Fingerhaltung für das zarte, sanfte, zurückhaltende Wesen der jungen Herzogin höchst charakteristisch ist. Der noble Faltenwurf, dem doch nichts Anderes Vorbild ist als die Natur, die schöne Stoffmalerei von Pelz und Atlas, die feine coloristische Wirkung bei großer Einfachheit der Töne vollenden dies Kunstwerk, in welchem Holbein bewiesen hat, daß er nicht nur treu und von feiner psychologischer Auffassung, sondern auch elegant sein kann. — Doch welche edle, männliche Eleganz!

---

*) An verschiedenen Stellen. Briefe Nr. 481, 486.

Das Gemälde war schon seit geraumer Zeit im Besitz der Familie Howard, die es jetzt auf ihrem Schloß bewahrt. Walpole erzählt, daß es Vertue zu London bei Mr. Howard in Soho Square gesehen. Es ist eins der wenigen Kunstwerke, welche diesem Hause aus der Sammlung des Thomas Howard Earl of Arundel and Surrey verblieben. Bei diesem sah es Sandrart im Jahre 1627, es mit gewöhnlicher Ungenauigkeit aufführend als das Porträt von des Königs „unvergleichlicher Liebstin, einer Pinzessin von Lothringen" (Christine heirathete später den Herzog von Lothringen). Holbein habe diese auf Begehren des Königs so lebhaft abgebildet, daß er sich gleich in sie verliebt, sie aber habe sich schön bedanken und dem Könige zu wissen thun lassen, „wie daß sie, wann sie mit zweyen Köpfen versehen wäre, solche Ehre gern annehmen wolte." Solche Antwort Christinens ist nur ein Märchen. Sie persönlich scheint im Gegentheil wohl Lust gehabt zu haben, Königin von England zu werden. Als Wriothesley zur Zeit, wo schon politische Schwierigkeiten der Verbindung hinderlich zu werden drohten, in sie drang, ihm ihre persönliche Neigung kundzuthun, erröthete sie tief und sprach: „Meine Neigung? was soll ich sagen?" — und fügte lächelnd hinzu: „Ihr wißt ich bin des Kaisers arme Dienerin und muß seinem Belieben folgen." Karl V. aber war bald anderer Ansicht, das Bündniß mit England zerschlug sich und machte sogar kriegerischen Bedrohungen Platz.

Der Earl of Arundel muß das Gemälde vom Earl of Pembroke erworben haben, von dem er ja auch die Windsor-Zeichnungen eingetauscht hatte. Als Carel van Mander nämlich das Urtheil des Italienischen Malers über Holbeins Stahlhofbilder mitgetheilt, fährt er fort: „Besagter Zucchero war auch sehr aufgezogen (d. h. entzückt) über das Porträt von einer sicheren Gräfin, gekleidet in schwarzen Atlas, lebensgroß und bis zu Fuß, ungemein sauber und wohl durch Holbein geschildert, bewahrt im Haus des Lord Pembroke, wo er es in Gesellschaft von einigen Malern und Liebhabern sah und daran so groß Behagen fand, daß er bezeugte, dergleichen an Kunst und Feinheit in Rom nicht gesehen zu haben, und deshalb mit der größten Bewunderung von dannen ging."

Im Verzeichniß von Heinrichs VIII. Kunstwerken zu Whitehall, das aber niemals die Künstlernamen mittheilt, finden wir schon „eine große Tafel mit dem Bilde der Herzogin von Mailand in ganzer Figur" erwähnt*).

---

*) Inventory of Henry VIII. Gardrobe. I. Bibl. Harl. 1419 A. Nach dem Original im Brit. Mus. (aus dem Mr. Wornum den Abschnitt über Bilder vollständig

Hier finden wir aber noch die zweite Notiz: „eine Tafel mit dem Bilde der Herzogin von Mailand*)“. Dies zweite Porträt ist ein zu Windsor bewahrtes Brustbild, auf welches neuerdings Mr. Scharf wieder aufmerksam machte, nachdem sogar die dargestellte Persönlichkeit in Vergessenheit gerathen war**). Mr. Scharfs Ansicht, dies sei das von Holbein in drei Stunden zu Brüssel gemachte Bild, können wir aber nicht unbedingt beitreten. Die Zeichnungen nach dem Leben, welche zu vielen Bildnissen Holbeins vorhanden sind, namentlich die Blätter der Windsorsammlung, in denen schon die ganze Wirkung des Gemäldes gegeben, auch das Beiwerk angedeutet ist, und die Stoffe und Farben in handschriftlichen Notizen bemerkt stehen, würden uns schließen lassen, daß Holbein auch diesmal nur eine Zeichnung in Brüssel fertigte. Nichts Anderes konnte ja in der knappen Frist von drei Stunden geschehen. Aber selbst wenn wir in diesem Falle eine Ausnahme im Verfahren des Künstlers für möglich halten möchten, können wir im Bilde zu Windsor doch jene Freiheit und kühne Meisterschaft nicht finden, welche eine Skizze nach dem Leben unbedingt gehabt hätte, und welche allein John Hutton zu einer so lebhaften Bewunderung veranlassen konnte. Das Bild zu Windsor ist recht hübsch und anmuthig, aber hat eher etwas Schüchternes in der Behandlung.

Nun kann es freilich ebensowenig eine Copie nach dem großen Gemälde sein. Es zeigt einige Abweichungen im Costüm, namentlich einen etwas breiteren Pelzkragen und eine andere Fingerhaltung, obwohl das charakteristische Motiv der Hände im wesentlichen schon das nämliche ist. Auch trägt Christine statt des einen Ringes deren drei, nämlich einen schwarzen Wittwenring am kleinen Finger der Rechten, und am nächsten Finger einen Goldreif mit einem quadratischen schwarzen Stein. So möchten wir glauben, daß dies einer Copie von andrer Hand nach jener Skizze ist, die Holbein nach dem Leben malte; dafür spricht auch, daß der Kopf, welchen die Zeichnung natürlich am deutlichsten gab, auch bei weitem am besten gerathen ist,

---

giebt, doch nicht in der alten Orthographie): „Item a greate Table with the picture of the Duchyes of Myllayne beinge her whole stature.“

*) „Item a Table with the picture of the Duchesse of Myllayne.“

**) On a Portrait of the Duchess of Milan recently discovered at Windsor Castle. Archaeologia vol. XL. Mit Lithographie von T. H. Maguire nach diesem Gemälde sowie einem Umriß des Bildes in Arundel. London 1866. — Das Bild aus Windsor war auf der Porträt-Ausstellung, Nr. 104.

während das Uebrige, das in der Skizze nur angedeutet war, unbedingt schwächer erscheint.

Die Kosten für jene Reise Hobbie's und unseres Künstlers sind im Rechnungsbuche des Königlichen Hauses eingetragen, das mit dem 1. Januar 1538 beginnt*): „Zahlungen im März: Item bezahlt an Philipp Hobbie durch des Königs Befehl, bescheinigt durch des Großsiegelbewahrers Brief, für seine Kosten und Ausgaben, als er in aller möglichen Eile für des Königs Geschäfte in die Gegenden jenseit der See gesandt ward, 23 L. 6 Sh. 8 ₰." — Gleich darauf, Lady Day 1538, wird auch Holbein zum ersten Mal in den Haushaltsrechnungen genannt, indem er seinen Vierteljahrsgehalt von 7 L. 10 Sh. erhält, eine Bezahlung die stets nach Ablauf des Quartals geleistet wurde. Um uns von dem damaligen Werth der Summe einen Begriff zu machen, mögen wir andere Gehalte zur Vergleichung heranziehen. Ein Trabant des Königs erhält vierteljährlich durchschnittlich 45 S. 6 ₰, ein Page 50 S., Piro, der französische Koch, 66 S. 8 ₰, Nicolaus Kratzer, des Königs Astronom, 5 L. St., der Chirurg John Aylif ebensoviel, aber des Königs erster Leibarzt, Dr. Butts 25 L. Die beiden Italienischen Maler Antonio Toto und Bartolommeo Penni erhalten gemeinschaftlich 12 L. 10 S. für das Vierteljahr, also weniger als Holbein, dagegen Lucas Hornebaud, wie wir schon bemerkten, etwas mehr, nämlich 55 S. 6 ₰ monatlich. Die gesammten Jahresausgaben des Hofes betrugen unter Heinrich VII. etwas über 14000 L. St., unter Heinrich VIII. noch nicht 20000. Das Einkommen welches ein Landedelmann aufweisen mußte, um Friedensrichter werden zu können, betrug 20 L. St. jährlich**), also zwei Drittel von Holbeins Gehalt, das somit ein ziemlich ansehnliches war.

Beim nächsten Termin, Mittsommer (Johannis) 1538, steht eingetragen: Item für Hans Holbein, Maler, für ein ganzes Jahrsgehalt,

---

*) Vgl. Beilage V, wo ein Excerpt des Originals wortgetreu veröffentlicht ist. — Diese Rechnungen zum Theil von Walpole, vollständiger und genauer erst von Mr. A. W. Franks, Archaeologia vol. XXXIX. mitgetheilt.

**) Ueber Preise in England u. dgl. Froude, vol. I. cap. 1. Man rechnet, in Rücksicht der realen wie der relativen Werthänderung der Münze, das Verhältniß des heutigen Englischen Geldes zum damaligen etwa wie 1 : 12. Danach würde also Holbeins Jahresgehalt etwa 360 L St. nach heutigem Maßstabe betragen.

dasselbe Jahr vom letztvergangenen Lady Day an gerechnet, ihm im Voraus bezahlt, die Summe von 30 L." Und somit heißt es zu Michaelis: „Item für Hans Holbein, Maler, Gehalt — Nichts weil bereits auf Ermächtigung bezahlt." Solche Vorausbezahlungen sind eine höchst seltene Sache und es folgt daraus, daß der Künstler in besonderer Gunst beim Könige stand.

Auch zu Weihnachten des Jahres erhielt er natürlich kein Gehalt, wohl aber ist beim December eingetragen: „Item bezahlt an Hans Holbein, einen der königlichen Maler, auf des Königs Befehl, bescheinigt durch des Lord Siegelbewahrers Brief: 10 L. für seine Auslagen und Unkosten, als er um diese Zeit wegen gewisser Geschäfte Seiner Gnaden in die Gegenden von Hoch-Burgund geschickt ward, als Belohnung seiner Gnaden*)".

Was kann das für eine Reise gewesen sein? Walpole will diesen Betrag als Zahlung für Holbeins Reise nach Brüssel ansehen, als er die Herzogin Christine malte. Aber das geschah bereits dreiviertel Jahr vorher und die Kosten waren schon an Hobbie berichtigt. Auch ist Hoch-Burgund, keineswegs identisch mit den Niederlanden, sondern so wurde die Grafschaft Burgund (Franche Comté), welche dem Kaiser gehörte, zum Unterschiede vom Herzogthum Burgund, das Französisch war, genannt. Und daß Holbein wirklich nach der Franche Comté gesandt worden, möchte schon dadurch wahrscheinlich werden, daß wir ihn im September und October in unmittelbarer Nähe, nämlich in der Schweiz, finden, wovon gleich die Rede sein wird.

Was konnte Holbein aber in der Grafschaft Burgund zu schaffen haben? wen wollte Heinrich VIII. sich dort malen lassen? Man wäre wirklich in Verlegenheit darauf Antwort zu geben. Um das Brautporträt einer andern Princessin konnte es sich nicht handeln, Heinrich freite noch immer um die Herzogin von Mailand, und in der Grafschaft Burgund, auf kaiserlichem Gebiet, hätte er auch keine Gelegenheit zu einer andern Werbung finden können. Auch die Möglichkeit bleibt ausgeschlossen, daß ihm der König jenes Geld etwa zu seiner Reise nach der Schweiz geschenkt, für welche, nach mittelalterlicher Geographie, die Benennung „Hoch-Burgund" sonst nicht unmöglich gewesen wäre; denn die Form ist ganz wie oben bei der Zahlung an Hobbie, wieder kommt die Wendung vor: „abowte certeyn his grace affares" — „in gewissen Geschäften seiner Gnaden."

*) Die Summe von 10 L., weil mitten im Text genannt, wird schließlich am Rande nochmals wiederholt. Mr. Wornum, der wohl nur Mr. Franks' Mitttheilungen kennt, nimmt an, Holbein habe 20 L. erhalten. Die Einsicht des Originals belehrt sofort, daß dies irrig ist. Vgl. Beilage V.

Man darf vielleicht annehmen, Holbein sei nochmals an den Hof der Herzogin Christine von Mailand gesandt worden. Hiefür scheint allerdings ein Umstand, der bisher ganz unbeachtet geblieben ist, zu sprechen. Im August 1538 steht noch eine Zahlung an Philipp Hobbie notirt, ganz vom selben Betrage wie die Zahlung im März, ebenfalls für eine Reise über die See, und ganz mit dem nämlichen Wortlaut erwähnt. Hobbie's zweite Reise hängt offenbar mit dieser Reise Holbeins zusammen, der länger ausbleibt und nachträglich bei seiner Rückkehr noch zehn Pfund über das gemeinsame Reisegeld erhält, welches seinem Begleiter Hobbie bei ihrer Abreise ausbezahlt worden war. Möglich, daß Heinrich, welcher Christinens Bild in Trauerkleidung erhalten, sie nun auch ohne dieselbe gemalt zu sehen wünschte. Möglich auch, daß er ihr als zartes Geschenk sein eignes Bildniß zuschickte und den Maler selbst zum Ueberbringer wählte. Vielleicht brachte Christine während des Sommers in der That einige Zeit in Hochburgund zu, vor der bekannten Zusammenkunft des kaiserlichen und des Französischen Hofes zu Cambray und Compiègne, welche Ende September stattfand.

Einen Monat nach seiner zweiten Abreise auf den Continent finden wir Holbein in seiner Heimat, und dadurch lernen wir einen sehr triftigen Grund für jene Vorausbezahlung seines Gehaltes kennen; die Sorge für seine Familie hatte ihn vor der Reise darum bitten lassen. Die gesetzliche Bestimmung, eine höhere Summe als fünf Pfund dürfe Niemand ohne königliche Ermächtigung aus England mit sich nehmen — ein Verbot, unter welchem auch Erasmus einmal bitter leiden mußte — hatte für den Maler keine Geltung, der im Auftrag Seiner Majestät reiste.

Den 12. September desselben Jahres schrieb Rudolf Gwalther, welcher damals in Basel studirte, an den Antistes Bullinger in Zürich: „Kürzlich kam Hans Holbein aus England hieher nach Basel; Du kannst Dir kaum vorstellen, als wie glücklich er die Zustände in jenem Reiche pries. Nach einigen Wochen will er wieder dahin zurückwandern. Hast Du also etwas, was Du vor acht Tagen im Strudel der Geschäfte vergessen, so schicke es mir, ich will zusehen, daß alles besorgt wird.“*)

*) „Venit nuper Basileam ex Anglia Johannes Holbein, adeo felicem ejus regni statum praedicans, qui aliquot septimanis exactis rursum eo migraturus est. Quare si quid habes quod nundinis istis ob negotiorum turbam a Te ommissum est, ad me transmittas. Ego ut omnia curentur videbo“, datirt „Basileae ex aedibus Miconii, XX Cal. Octobris 1538.“ Zürich, Stadtarchiv, Briefsammlungen des Antistitialarchivs VIII. Den Auszug verdanke ich der Güte des Herrn Professors G. von Wyß und der Vermittlung des Herrn His-Heusler. Zuerst führte Hegner diese Stelle an, der sie wahr-

Auf diesen Besuch beziehen sich die interessanten Worte Dr. Ludwig Iselins auf jenem von Herrn His-Heusler entdeckten Notizblättchen: „Do er aus engelland wider gen Basel uff ein zit kam, war er in Siden vnd Samett bekleidt: do er vormols must Wein am Zapfen kauffen."*) Diese kurze Notiz eines Mannes, der durch seine nächsten Anverwandten noch unmittelbare Tradition von Holbein vernommen haben mochte, ist fast das Einzige, was den Meister persönlich wie einen lebendigen Menschen vor unsern Augen stehen läßt. Zur Zeit dieses Besuches in der Heimat war Holbein auf der Höhe seines Ruhms. Er stand im Dienst des mächtigen Königs und hatte für diesen jüngst den wichtigen Auftrag vollführt, die Prinzessin, um die er freite, zu malen. Im selben Jahre kamen die epochemachenden Schöpfungen seiner frühern Jahre, Altes Testament und Todesbilder, in Holzschnitt, heraus, um bald in allen Ländern verbreitet und berühmt zu sein, und gleichzeitig erschienen auch jene Gedichte des Nicolaus Bourbon, die ihn größer als Apelles priesen. Jetzt endlich waren ihm die Anerkennung und der äußere Lohn, welche er verdiente, zu Theil geworden, und froh und selbstgewiß im Besitz des Errungenen betrat er wieder den Boden seiner Stadt, in welcher er vorher mit so viel Noth und Mühsal zu kämpfen gehabt hatte.

Nachdem Iselin noch hinzugesetzt, daß Holbein bald nach der Rückkehr in England gestorben sei, fährt er fort: „Seine Absicht war, so ihm Gott das Leben gelängert hätte, viele Gemälde abermals und besser zu malen, auf seine eigenen Kosten, wie den Saal auf dem Rathhaus. Das Haus zum Tanz, sagte er, wär' ein wenig gut."**) Aus Holbeins Werken haben wir öfter nachgewiesen, daß er stets verstanden habe, sich den eignen Schöpfungen gegenüber kritisch zu verhalten; diese Stelle giebt eine merkwürdige Bestätigung davon. Seine früheren Werke genügen ihm nicht mehr, und da die Rathhausbilder offenbar schon damals schadhaft waren, verspricht er, sie von Neuem auszuführen und besser als zuvor, sobald er definitiv aus England zurückkehre. Es ist charakteristisch, daß die einzige

---

scheinlich aus der Abschrift in der Simmler'schen Manuscriptensammlung auf der Züricher Stadtbibliothek kannte.

*) „Während er sich vorher den Wein aus dem Zapfenfasse kaufen mußte," d. h. den Wein, der aus dem verschlossenen Zapfen in ein kleines darunterstehendes Faß tröpfelt.

**) „Er wollt so in gott das leben hett gelengert, fil gmeld .... vnd besser gemolet haben in sim kosten" 2c. Die kleine Lücke des unten etwas ausgerissenen Blättchens nach „gmeld" kann wohl nur durch „aber" (für „abermals") ergänzt werden.

ältere Schöpfung, die noch in seinen eigenen Augen Gnade findet, das Haus zum Tanz[1]) ist, dies echte Renaissance-Werk, in welchem die Phantasie sich in das freie Reich idealer Anschauung erhob. Hierdurch erkennt man den Meister wieder, welcher die Bilder in der Gildhalle des Stahlhofes schuf.

Dem Sendschreiben des Bürgermeisters, der ihn schon im September 1532 heimberief, war Holbein nicht gefolgt; die Pension, welche man ihm verhieß, war nicht ausreichend, um ihn dazu bewegen zu können. Dann hatte seine Zunft zum Himmel ihn zweimal während seiner Abwesenheit 1533 und 1537— sei es nach einem bestimmten Turnus, sei es nach dem Loos — zum Banner und Fähnlein ausgelegt[2]), ohne daß er deshalb sich genöthigt sah, zurückzukehren. Jetzt aber befand er sich am Hofe eines auswärtigen Monarchen, und von fremden Herren Dienstgeld zu empfangen, war keinem Baseler Bürger ohne Bewilligung des Rathes erlaubt. Deshalb war es an der Zeit, persönlich diese Verhältnisse zu ordnen und längeren Urlaub zu erwirken. Doch dem Rath schien es Ehrensache, jetzt den Mann der Heimat zu erhalten, welchen er früher hatte darben und von dannen ziehen lassen, als er noch nicht solchen Ruhm genoß. Freilich konnte ihm die Stadt Basel nicht genug bieten, um ihn sofort zum Aufgeben seiner vortheilhaften Stellung in England zu vermögen, doch kam zwischen beiden Theilen folgendes Abkommen zu Stande, dessen ganzer Ton ein klares Zeugniß für die Achtung ablegt, mit welcher man dem Meister jetzt begegnete:

„Meister Hansen Holbeins des Malers Bestallung.“ [3])

„Wir Jacob Meyger[4]), Bürgermeister, und der Rath der Stadt Basel thun kund und bekennen mit diesem Brief:

Aus besonderem, geneigtem Willen, den wir zu dem Erbaren, unserm lieben Bürger Hansen Holbein, dem Maler, weil er seines Kunstreichthums halber vor andern Malern weit berühmt ist, tragen, in Erwägung ferner, daß er uns in Sachen unsrer Stadt — Bauangelegenheiten und Anderes, dessen er Verstand trägt, betreffend — mit seinem Rathe dienstbar sein könne, und daß er endlich, falls wir einmal bei Gelegenheit Malwerk auszuführen hätten, uns dasselbige, jedoch gegen geziemende Belohnung, getreulich fertigen solle, so haben wir deshalb ebengenanntem Hansen Holbein zu rechtem und freiem Wartegeld aus unserer Rathskasse — doch

---

[1]) Vgl. Bd. I, S. 288.

[2]) Bd. I, S. 371.

[3]) Unveränderter Abdruck in Beilage II.

[4]) Meyer zum Hirschen.

mit den hienach folgenden Bedingungen und nur so lange er lebt — er sei gesund oder krank, jährlich, in gleichen Theilen zu den vier Quartalen, fünfzig Gulden Warte- und Dienstgeld zu geben und darreichen zu lassen bewilligt, verordnet und zugesagt.

Da nun aber besagter Hans Holbein sich jetzt eine gute Zeit bei der königlichen Majestät in England aufgehalten und es seiner Aussage nach zu ersorgen ist, daß er innerhalb der nächsten beiden Jahre vielleicht kaum in Gnaden von Hofe scheiden möge, so haben wir unter diesen Umständen ihm gestattet, noch diese zwei von Dato folgenden Jahre drüben in England zu verbleiben, um einem gnädigen Urlaub zu dienen und Gehalt zu beziehen, und haben diese zwei Jahre lang seiner bei uns wohnhaften Hausfrau jedes Jahr vierzig Gulden, macht vierteljährlich zehn Gulden, bewilligt, die von künftiger Weihnacht an, als dem ersten Quartals-Termin, auszuzahlen sind. Mit dem Zusatz, falls Hans Holbein innerhalb dieser zwei Jahre in England seine Entlassung nehmen und wieder zu uns nach Basel heimkehren und hier verbleiben würde, daß wir ihm alsdann seine festgesetzten fünfzig Gulden Warte- und Dienstgeld von Stund an geben und ihm die in gleichen Theilen zu den Quartalsterminen auszahlen lassen wollen. Und da wir wohl ermessen können, daß besagter Holbein mit seiner Kunst und Arbeit, so weit mehr werth, als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle, bei uns allein nicht aufs Beste zu seinem Vortheil kommen mag, so haben wir deshalb besagtem Holbein gütlich nachgelassen, daß er, unverhindert unsers Jahreides, doch nur um seiner Kunst und Handwerks willen, und sonst gar keiner andern unrechtmäßigen und arglistigen Sachen wegen, wie wir ihm auch hinreichend eingeschärft haben, von fremden Königen, Fürsten, Herrn und Städten, wohl möge Dienstgeld erwerben, annehmen und empfangen; daß er außerdem die Kunstwerke, so er allhier bei uns machen wird, im Jahr ein-, zwei- oder dreimal, doch jedesmal mit unserer besondern Erlaubniß und nicht ohne unser Wissen, in Frankreich, England, Mailand und Niederland fremden Herrn zuführen und verkaufen möge. Doch darf er auf solchen Reisen nicht arglistiger Weise im Ausland bleiben, sondern soll seine Sachen jederzeit förderlich ausrichten, und sich darauf ohne Verzug wieder anheim verfügen, und uns, wie oben steht, dienstbar sein, wie er uns denn zu thun gelobt und versprochen hat.

Schließlich, wenn oftgenannter Holbein nach dem Gefallen Gottes die Schuld der Natur bezahlt hat und aus dieser Zeit des Jammerthals geschieden

ist, alsdann soll diese Bestallung, Dienst- und Wartegelt, mit sammt gegenwärtigem Brief hin, todt und ab, wir und unsre Nachkommen deshalb niemandem etwas zu geben schuldig noch verbunden sein. Alles aufrecht, ehrbarlich und ohne Gefährde. Deß zu wahrem Urkund haben wir oftgenanntem Holbein gegenwärtigen Brief, mit unsrer Stadt-Kanzellei Insiegel verwahrt, zu Handen gegeben. Mittwoch, den 16. Tag Octobris, Anno XXXVIII."

Diese einstweilen seiner Frau bewilligte Pension mochte für Holbein eine große Erleichterung sein, denn seine Familie daheim war keine ganz kleine und hatte wohl noch den Jahren nach seiner ersten Englischen Reise Vermehrungen zu danken. Auf dem Bilde seiner Gattin im Baseler Museum hat er derselben nur einen Knaben und ein Mädchen beigegeben. Die unermüdlichen Forschungen des Herrn His-Heusler aber setzen uns in die Lage mitzutheilen, daß die Zahl von Holbeins Kindern nicht auf dies Pärchen beschränkt blieb, sondern daß er jedenfalls zwei, wahrscheinlich drei Töchter und wohl auch mehr als einen Sohn besaß. In Ludwig Iselins Papieren befindet sich auch ein Verzeichniß aller zwischen 1588—1612 in Basel verstorbenen Personen*), und unter ihnen kommen vor: Den 8. Februar 1590: „Katharina Holbeinin, weiland Hans Holbeins, des ausgezeichneten Malers, Tochter, Gattin eines Fleischers." — Den 15. September 1590: Küngoldt Holbeinin, weiland Hans Holbeins, des ausgezeichneten Malers Tochter und Wittwe eines Müllers", endlich, den 17. September 1594: Felicitas Holbein, Gattin Conrad Volmars, gestorben an der Pest." Der Müller, welcher Küngoldt (Kunigunde) gefreit hatte, hieß, wie sich aus den Taufregistern ergiebt, Andreas Syff, und die Nachkommenschaft dieses Ehepaars war überaus zahlreich. Zwischen den Jahren 1550 und 1567 läßt es drei Buben und sechs Mädchen taufen. Der jüngste unter den Söhnen, Rudolf Syff (geb. 1564, † 1603) heirathete Judith Weiß, und die Tochter dieses Paares, Christine (geb. 1597), vermählte sich mit Friedrich Merian (geb. 1595), dem Bruder des Kupferstechers Matthäus Merian. So kommt Holbein'sches Blut in eine der bekanntesten Familien Basels, deren Nachkommenschaft eine weit verzweigte ist.**)

Den Sohn Philipp Holbein lernten wir bereits früher***) aus den

*) Vgl. Beilage VI., wo die Stellen wörtlich, in Lateinischer Sprache, abgedruckt sind.

**) Ueber diese Merian'sche Verwandtschaft mit Holbein bringt Hegner (S. 115) aus Mechels Notizen eine Nachricht bei, aber überspringt eine Generation und macht Rudolf Syff zum Manne statt zum Sohne der Küngold Holbein.

***) Bd. I, S. 343—347, Beilagen S. 374—376.

Documenten des Jahres 1545 kennen, als der Rath von Basel den „guten frommen Jungen" gegen die Ungerechtigkeit seines Lehrherrn, des Goldschmieds Jacob David zu Paris, in Schutz nimmt, bei dem sein seliger Vater ihn sechs Jahr früher in die Lehre gethan hatte. In dem Notizenblättchen Ludwig Iselins wird nun aber von Hans Holbein gesagt: „Die Söhne, die er hatte, waren Goldschmiede, keiner darunter Maler.*) — Iselin, welcher Holbeins Kinder noch persönlich kennen mochte und durch seinen Zusammenhang mit der Familie Amerbach im Stande war, seine Nachrichten aus bester Quelle zu schöpfen, wird wohl Recht gehabt haben, wenn er von mehreren Söhnen sprach. Ob daher der Knabe auf des Malers Familienbild jener Philipp, ob vielleicht ein älterer Bruder ist, kann nicht entschieden werden. Philipp, der seine Bildung im Ausland genossen, scheint auch in der Folge Basel nicht treu geblieben zu sein, sondern sich nach Augsburg, von wo seine Familie ursprünglich stammte, gewendet zu haben. Paul von Stetten**) erwähnt einen Diamantschneider Philipp Holbein, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts daselbst ein von Wasser getriebenes Werk zum Steinschneiden besaß. Dieser ist wohl entweder des Malers Sohn oder sein gleichnamiger Enkel, von dem ein interessantes Document durch Hegner***) aus Mechel's Nachlaß mitgetheilt wird. Es ist „Eine Supplication von 1611, Philipp Holbeins, Kaiserlichen Hofjuweliers und Bürgers in Augsburg, bei dem Kaiser Matthias um Confirmir- und Besserung seines uralten adeligen Wappens, worin ihm auch gnädiglich willfahret wurde durch einen den 1. October 1612 verliehenen Adel- und Wappenbrief." Ihr Anfang lautet:

„Ew. Kaiserl. Majestät berichte ich hiemit allerunterthänigst, wie daß meine lieben Vorältern die Holbain (so ihre Ankunft und Geburt außer Schweizerland mehr als vor zweihundert Jahren haben) unterstehend adeliches Wappen in und allerwegen, auch noch ehe und zuvor die Schweizerischen Cantonen verändert, und der Adel hin und her an andern Orten sowohl in als außerhalb des heil. Reichs zertheilt worden, geführet und gebraucht, und sich in ermeldtem Schweizerland erstlich meines Uranherrn Vater Jacob Holbein in der Stadt Uri, sein Sohn Ambrosi meines Großvaters Vater zu Basel in vornemmen Diensten und Aemtern, mein rechter

*) Beilage VI. . . . . „filios uero habuit Johan. Holbein Aurifabros, pictorem nullum."

**) Kunst- und Handwerksgeschichte von Augsburg. I. S. 144.

***) S. 31. — Hienach besprochen von His-Heusler, Beiträge zur vaterländischen Geschichte. Basel, Bd. VIII.

Anherr Johann in der Mahlerey, als ein zu selber Zeit in ganz Europa weit berühmter Maler (von dessen Hand E. M. nicht nur Ein sondern viel Stück, unter welchen sonder Zweifel das uralt Holbeinische adeliche Wappen zu befinden, haben werden) gebrauchen lassen, wie nicht weniger mein lieber Vater sel. Philipp Holbein von Basel, weyland Kaiser Carl V. und Ferdinand, christseligen Gedächtniß in Kriegswesen und in anderem Werk. Ich für meine Person aber in die acht und zwanzig Jahre" .. (hier endigt Hegner's Mittheilung.)

Diese Eingabe kann den Leser zunächst auf einen Augenblick stutzig machen wegen des völlig veränderten Stammbaums, der hier dem großen Maler gegeben wird. Wenn auch vor Sandrart niemals Hans Holbein der Aeltere ausdrücklich als Vater Hans Holbeins des Jüngern genannt wird, so stehen sie doch auf dem Gemälde der Paulusbasilika in einem solchen Verhältniß abgebildet, daß man sie für nichts anderes als Sohn und Vater halten kann. Denn auch diese bildliche Darstellung muß man als Urkunde verwerthen; der Kopf des Knaben wird, wie wir früher sagten, durch das Bild des Vierzehnjährigen in Berlin unzweifelhaft festgestellt, nicht minder aber auch der Kopf des Alten, welcher mit seinem bezeichneten und 1515 datirten Porträt beim Herzog von Aumale zu Twickenham bei London, dem Original zu Sandrarts herzlich charakterlosem Stich, vollkommen übereinstimmt.*) Aber auch schriftliche Urkunden liefern uns Beweis genug, um hier keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Nach Sigmund Holbeins Testament war Hans Holbein der Jüngere sein Brudersohn und nach den Augsburger Steuerbüchern Hans der Aeltere sein Bruder; wollte man nun auch die Möglichkeit zugeben, Sigmund habe noch einen Bruder Namens Ambrosius gehabt, so müßte jedenfalls dieser auch Maler gewesen sein, denn daß der Vater des jüngsten Hans Holbein Maler war, das sagt nicht nur Iselin, sondern auch schon eine Baseler Urkunde des Jahres 1526**); aber der Ambrosius jener Supplik wird genannt als ein Mann „in vornehmen Diensten und Aemtern" zu Basel.***) Möglich, daß der kaiserliche Juwelier wirklich in der älteren Geschichte

*) Siehe den angehängten Excurs über die Bildnisse der beiden Hans Holbein.

**) Bd. I, S. 374.

***) Herr Herman Grimm in seiner Leidenschaft, neue Entdeckungen zu machen, setzt, im Anschluß an jene Supplik, seine poetische Phantasie in Bewegung, um Holbein einen neuen Vater zu schaffen. Aber das Einfachste, nämlich obige offenkundige Unrichtigkeit in den Angaben des Juweliers, übersieht er ganz.

seiner Familie wenig orientirt war, was um so denkbarer sein könnte, als sein berühmter Großvater von den Seinigen entfernt lebte. Noch wahrscheinlicher aber, daß der adelssüchtige Mann, um seine Abstammung von einer Augsburger Handwerkerfamilie zu verbergen, geflissentlich diese Confusion in seinen Stammbaum brachte, und sich einen Mann in vornehmen Aemtern zum Urgroßvater aussann, für den er einen in der Familie gebräuchlichen Vornamen fand. Von Hans Holbeins urkundlich beglaubigter Herkunft aus Augsburg *) sagt er kein Wort, obwohl er selbst ein dortiger Bürger war, sondern macht seine Familie zu einem über 200 Jahre alten Schweizer Geschlecht, und setzt sich zum Anherrn einen Jacob Holbein in „der Stadt Uri", offenbar weil der Canton Uri ein ganz ähnliches Wappen wie die Familie Holbein, nämlich einen Ochsenkopf, führt. — Hätte der Supplicant diese Abstammung beweisen können, so würde er Belege beigebracht haben, die hier vollkommen fehlen. Ist aber hier eine Unrichtigkeit nachgewiesen, so reicht diese hin, um dem Ganzen nicht zu trauen, besonders da die Absicht so deutlich zu merken ist.

Dieser Philipp Holbein, nach Mechels Angabe schon seit 1600 in Wien seßhaft, drang übrigens trotz mangelhafter Begründung mit seinem Gesuche durch. Einer seiner Nachkommen, Johann Georg, Reichshofkanzellist, erhielt 1756 die Bestätigung des 1612 seinem Geschlechte ertheilten Reichsadelstandes mit dem Beinamen von Holbeinsberg und wurde 1787 in den Reichsritterstand mit dem Titel eines Edlen von Holbeinsberg erhoben **).

So blieb also nur in weiblicher Linie Holbeins Nachkommenschaft der Stadt Basel treu, welcher er selbst im Herbst 1538, wahrscheinlich unmittelbar nach Ausfertigung jenes Bestallungsbriefes, für immer den Rücken kehrte. Ueber die Auszahlung der Pension an seine Gattin kommt in den Rathsrechnungen nichts vor, sie mag, wie es öfter bei Jahrgeldern solcher Art geschah, aus den Klostereinkünften geleistet worden sein, die unter besonderen Pflegern standen ***). Nach Ablauf der bedungenen Frist von zwei

*) „Von augspurg" wird er bei seiner Aufnahme in die Baseler Bürgerschaft genannt. Bd. I. S. 372.

**) Mühlfeld, Oesterr. Adelslexikon. Wien 1822. — Stammbuch des Adels in Deutschland, Regensburg 1860. Der Schauspieler und Dichter Franz von Holbein, geb. 1779 zu Zizzersdorf bei Wien, gest. 1855, ward von Friedrich Wilhelm II. von Preußen geadelt. Hegner giebt an, auch er habe zur selben Familie gehört.

***) Wie mir Herr His-Heusler nach Anfrage bei seinem Schwiegervater Herrn Professor Heusler, dem ausgezeichneten Kenner der Baseler Rechts- und Verfassungsgeschichte mittheilt.

Jahren kam nun aber Holbein nicht zurück, und die Bestallung mußte also erlöschen. Für ihn selbst war England vortheilhafter, und seiner Familie wurde um eben jene Zeit in anderer Weise geholfen. Im November 1540 war Sigmund Holbein zu Bern gestorben, nachdem er seinen lieben Brudersohn Hans zum Erben von Haus und Hof eingesetzt*), und im Januar des folgenden Jahres tritt die Ehefrau Meister Hansens die Erbschaft an, indem sie ihren Sohn erster Ehe, Franz Schmid, als Bevollmächtigten hinsendet. Daß sie selbst in der Folge nach Bern gezogen, möchte wahrscheinlich sein, doch hat sich dort keine urkundliche Bestätigung hierfür auffinden lassen.

Bald nach jener Reise hören wir auch in England wieder von dem Meister. In der Liste der Neujahrsgeschenke vom 30. Jahr Heinrichs VIII., nämlich Anfang 1539, steht vermerkt: „Von Hans Holbein eine Tafel mit dem Bilde von des Prinzen Gnaden“. Und ebenso ist auch die Gegengabe des Königs angeführt: „Hanns Holbein dem Maler ein goldner Becher mit Deckel [Cornelis **)], 10¼ Unze an Gewicht.“ — Er wird also nicht mit einigen Schillingen in Geld abgefunden wie die Mehrzahl; die Art wie Heinrich die Gabe Holbeins erwiderte, zeigt wie hoch er dieselbe anschlug. Und nichts in der That konnte ihm höhere Freude bereiten, als der Gegenstand, welchen unser Meister gewählt. Der kleine Prinz von Wales war des Vaters Lust und seine Hoffnung, im Verhältniß zu diesem Kinde zeigt sich König Heinrich von der menschlichsten Seite. Richard Cromwell schreibt einmal vom Hofe: „Als das abgemacht war, gingen seine Gnaden zum Prinzen und erholten sich hier den ganzen Tag in größter Munterkeit, schäkerten mit ihm, den Knaben eine ganze Zeit lang auf den Armen haltend und traten so mit ihm an das Fenster, daß alles Volk das sah und sich daran freute***).“

Und Prinz Edward ist in der That ein prächtiger, herziger kleiner Bube, sein dickes, rundes Gesichtchen scheint dem Vater ganz aus den Augen geschnitten, wie es auf dem wunderschönen Bilde im Welfenmuseum zu Hannover erscheint. Der Knabe, lebensgroß und in halber Figur, ist

---

*) Vgl. Bd. I. S. 186. — Beilagen S. 386—70.

**) D. h. vom Goldschmied Cornelis Hayes, den wir S. 245 kennen lernten. Vgl. Mr. Franks Archaeologia XXXIX. — Englisch in Beilage V.

***) Froude, vol. III. cap. XVI.

ganz von vorn gesehen. Er trägt ein rothes Sammetröckchen mit goldnen Schnüren besetzt, die Aermel sind ganz von Goldstoff. Ein rother Hut mit schöner Straußenfeder geschmückt und unter dem Kinn festgebunden, sitzt über dem eng anschließenden Häubchen, das den Kopf bedeckt. Das zart gemalte, dünne, blonde Haar kommt darunter vor und ist in die Stirne gekämmt. Vollendet ist namentlich die Malerei der fetten Händchen, in denen die kleinsten Falten der Haut treu gegeben sind, und von denen die rechte eine Kinderklapper hält. Zur schönen Farbe des Anzugs und dem zartröthlichen Ton des Gesichtes ist der lichte, himmelblaue Grund mit großer Feinheit gestimmt. In anmuthiger Naivetät und feinster Naturwahrheit ist hier das Kinderleben aufgefaßt. Unten aber stehen einige Lateinische Verse*) des Dichters und Diplomaten Sir Richard Morysin (gest. 1556), die den Kleinen ermahnen, dem Vater nachzuschlagen. Uebertreffen könne er ihn nicht, er solle ihm nur gleichkommen, dann sei das höchste Ziel menschlicher Wünsche erreicht. Morysin hielt es für vortheilhaft, seinen Autornamen unter die Verse zu schreiben, Holbein aber fand es nicht für nöthig an sich selbst zu erinnern. Seit 1533 ist uns, mit Ausnahme seines eignen Porträts, kaum noch ein mit Namen oder Monogramm bezeichnetes Gemälde bekannt. Es liegt etwas Großartiges in dieser Sicherheit des Künstlers, daß seine Schöpfungen schon an sich kenntlich seien, ohne äußere Beglaubigung.

Eine treffliche alte Copie des Bildes in Hannover besitzt der Earl of Yarborough zu London**). Die Originalstudie zum Kopf des Knaben ist in der Windsor-Sammlung. Ziemlich gleichzeitig, höchstens wenige Monate später muß ein etwas größeres Bild des Knaben zu Sionhouse bei London, dem Schloß des Herzogs von Northumberland, entstanden sein, auf welchem noch dieselbe Studie dem Gesicht zu Grunde gelegt ist*). Durch Putzen hat es vielfach gelitten, so daß die Ausführung uns nicht in dem Maße wie das Bild in Hannover entzückt, aber es ist ebenfalls vortrefflich, die Hände, etwas verändert in der Haltung und ohne die Klapper, sind ausgezeichnet gemalt. Der Knabe steht in ganzer Figur da, wie auf dem

---

*) Vgl. Verz. d. Werke, Hannover.

**) Früher in der Arundel-Sammlung und von Wenzel Hollar gestochen. — Ueber Porträte des Prinzen giebt die treffliche Schrift von Mr. J. G. Nichols, A Catalogue of the portraits of King Edward the sixth, 1858, Auskunft.

***) Früher dem Mabuse zugeschrieben, bis Waagen zuerst den richtigen Urheber nannte.

andern Gemälde gekleidet, einen grünen Sammetteppich unter seinen Füßen, während ein grüner Vorhang den Hintergrund bildet. Unten stehen wieder Morysin's Verse.

Eine ganz kleine wunderhübsche Umrißzeichnung endlich, die unser Holzschnitt mittheilt*) befindet sich in jenem Baseler Skizzenbuch, welches der vorige Abschnitt besprach. Die Art des Zeichnens spricht dafür, daß die Skizze für ein kleines plastisches Werk, wahrscheinlich für Goldschmiedsarbeit, gemacht war. Der kleine Prinz, gekleidet wie in den Gemälden, sitzt auf einem Kissen im Grünen und spielt mit seinem Händchen, die charakteristischen Handbewegungen des Kindes sind auf das feinste belauscht; trotz der bloßen Umrisse und dieses ganz kleinen Formats ist volle Porträtähnlichkeit da.



In der Windsor-Sammlung ist noch eine Bildnißzeichnung des Prinzen, an seinem runden Gesicht mit dem spitzen Kinn, das sich ganz von vorn zeigt, deutlich zu erkennen. Hier scheint er etwa fünf Jahr alt zu sein und ward also von Holbein in dessen letzter Zeit porträtirt. Das Profilbild eines etwa zehn bis zwölf Jahre alten andern Knaben mit einem Federhütchen, der nicht die mindeste Aehnlichkeit mit Edwards Bildnissen hat, trägt in der Windsor-Sammlung irrthümlich seinen Namen. — So lange Holbein lebte, hat, wie es scheint, kein andrer Künstler den Prinzen gemalt. Ihm überhaupt nahen zu dürfen, war ein Zeichen großen Vertrauens, man fürchtete Anschläge auf das Leben des einzigen legitimen Sprößlings, der nun mit peinlichster Sorgfalt bewacht wurde. Außer seiner regelmäßigen Umgebung hatte keine Person, von welchem Rang auch immer, Zutritt, es sei denn durch des Königs eigenhändig unterzeichneten Befehl**).

---

*) Nach der vortrefflichen Durchzeichnung, die Herr von Hefner-Alteneck für mich zu machen die Güte hatte.

**) Froude III, cap. XIV.

Im Frühjahr 1539 waren die Verhandlungen über Heinrichs Ehe mit der Herzogin von Mailand abgebrochen worden und der Kaiser stand England feindselig gegenüber. Ein Jahr war in nutzloser Werbung verloren worden, und einen neuen Ehebund zu beschleunigen schien mehr wie je Nothwendigkeit. Karl V. und Franz I. von Frankreich hatten sich gegenseitig Besuche gemacht und schienen ihre alte Feindschaft vergessen zu haben; aus ihrem Bündniß drohte England Gefahr, und so machte sich auch das Bedürfniß geltend, einen sichern Bundesgenossen zu gewinnen. Da richteten sich die Augen Cromwell's auf Deutschlands protestantische Fürsten, er gewann Heinrich für die Verbindung mit Anna, der Schwester des Herzogs von Cleve, der durch seine Besitznahme Gelderns dem Kaiser drohend gegenüberstand, und Schwägerin des Kurfürsten von Sachsen. Hiermit hoffte Cromwell den stolzen Bau seiner Politik zu krönen, eine dauernde Verbindung der germanischen Nationen Europas wider Romanismus und Papstthum hergestellt und zugleich im Innern Englands die kirchliche Reactionspartei der Bischöfe, welche schon ihre sechs Blut-Artikel durchgesetzt hatte, gestürzt zu sehen.

Als diese Sache anfing in Gang zu kommen, ward Holbein wieder beauftragt, das Brautporträt zu malen. Im Juli 1539 ward er „in gewissen Geschäften seiner Gnaden" zusammen mit Mr. Richard Bearde, einem Kammerdiener des Königs, „in die Gegenden von Hoch-Deutschland" gesandt, für ihre Kosten und Auslagen wurde ihnen beiden die bedeutende Summe von 40 L. St. ausgezahlt. Holbein erhielt außerdem noch 13 L. St. 6 S. 8 ₰ „für Herstellung desjenigen Dinges, das er beauftragt ist mit sich zu nehmen*)." — Dies war ohne Zweifel ein Porträt des Königs, vielleicht ein Miniaturbild in kostbarem Rahmen, welches er zu malen und als Geschenk seines Monarchen der Prinzessin zu überreichen hatte. Bald darauf, den 11. August, schreibt Nicholas Wotton, der als Unterhändler in der Heirathsangelegenheit nach Cleve gesandt worden war, von Schloß Düren an den König: „Euer Gnaden Diener Hans Holbein hat das Bild von Mylady Anna und der Lady Amelye genommen und hat ihre Gesichter recht lebendig wiedergegeben**)." Am ersten September traf Holbein wieder in London ein, wie der Bericht des Französischen Gesandten Marillac an-

*) Vgl. die Auszüge aus den Rechnungen in Beilage V.

**) Dies und anderes hierauf Bezügliche aus den in den State Papers und bei Ellis abgedruckten Originalbriefen. Vgl. Beilage IV.

zeigt: „König Heinrich hat einen in seiner Kunst höchst ausgezeichneten Maler nach Deutschland gesandt um das Bild der Schwester des Herzogs von Cleve nach dem Leben zu malen. Heut ist er zurückgekommen*).“

Spätere Geschichtsschreiber haben eine unverdiente Schuld auf Holbein geladen; sein Bild der Fürstin sei so geschmeichelt gewesen, daß es den König zur Heirath veranlaßt und ihm eine Täuschung bereitet habe, die dann erst Anna's Anblick unerfreulich aufklärte. Nichts paßt aber zu Holbeins Wesen minder als das; er hätte es nicht gekonnt, auch wenn er es gewollt hätte; volle, sogar scharfe Wahrheit im Bildniß war seine erste Eigenschaft, und Anna's Bild, das keineswegs reizend ist, giebt von dieser Wahrheit eine der deutlichsten Proben.

In der That sind es auch keine ursprünglichen Quellen, welche Holbein mit dieser Schuld beladen, und Heinrich selbst klagt nur Worte an, die ihn getäuscht, kein Bild**). Anna gefalle ihm nicht so gut, als von ihr gesprochen worden, antwortet er auf Cromwell's Frage unmittelbar nach der ersten persönlichen Begegnung mit ihr. In seiner feierlichen Aussage bei Verhandlung der Scheidung erklärt ferner Heinrich VIII. selbst: „Ich betheure, daß, als mir zuerst von der Heirath mit Lady Anna von Cleve gesprochen wurde, ich froh war davon zu hören, im Vertrauen dadurch einen sichern Freund zu bekommen, indem ich zu jener Zeit sowohl dem Kaiser als dem König von Frankreich und dem Bischof von Rom mißtraute

---

*) Citirt von Mr. Nichols, Archaeologia XL, Remarks upon Holbein's Portraits of the Royal Family of England.

**) Erst Burnet redet von Holbein, Stow freilich schon von „pictures“, daß dies aber erst sein eigener Zusatz ist, beweisen die oben angeführten Aeußerungen des Königs selbst. Mr. Wornum führt dies weiter aus; wenn er aber seinen Beweis für Holbeins Unschuld dadurch führt, daß er behauptet, die Heirath sei schon eine ganz abgemachte Sache gewesen, als Holbein geschickt wurde, so befindet er sich doch in einem Irrthum. Allerdings schreibt der Earl of Hertford schon einige Wochen vorher, den 17. Juli, an Cromwell: „Ich freue mich so sehr über die gute Entschließung des Herzogs von Cleve, seiner Mutter und seines Raths wie über nichts Anders seit der Geburt des Prinzen.“ Aber durch die Geneigtheit von Cleve'scher Seite war die Sache weit entfernt abgeschlossen zu sein, wie das Mr. Wornum annimmt. Erst in jenem Briefe, der von Holbeins Kommen spricht, schreibt Wotton, Anna sei nicht gebunden dadurch, daß ihr verstorbener Vater sie dem Herzog von Lothringen versprochen, sondern könne heirathen wen sie wolle, und der Cleve'sche Rath sei geneigt, dies öffentlich auszusprechen. Man befand sich also noch ganz im Anfang der Verhandlungen und nur in diesem Stadium hatte die Sendung eines Malers, um ein Braut-Porträt zu fertigen, überhaupt Sinn und entsprach sie dem Gebrauch. Erst am 16. September kamen die Cleve'schen Gesandten nach England, um die Sache abzuschließen, was im Spätherbst erfolgte.

und auch weil ich so viel von ihrer ausgezeichneten Schönheit wie von ihrem tugendhaften Benehmen hörte." Als er sie aber zuerst in Rochester gesehen, habe er sie „ganz das Gegentheil von dem, was von ihr gepriesen ward" gefunden [1]). Uebrigens waren auch jene Lobpreisungen, die Heinrich anklagt, nicht gar so glänzend, wenigstens hätte der König sie leicht durchschauen können, wenn es ihm früher darauf angekommen wäre, hätte von Anfang an sehen müssen, daß diese Dame seine Ansprüche nicht befriedigen konnte. Das wahre Sachverhältniß hat Ranke mit dem Blick des großen Historikers erkannt, obwohl er über die ganze Angelegenheit nur wenige Zeilen sagt und sicher keine Veranlassung hatte, sich mit den Detailfragen, die uns angehen, zu beschäftigen [2]). Politische Besorgnisse ließen dem Könige die Heirath dienlich scheinen. „Aber die Besorgniß war schon geschwunden und damit der Beweggrund für eine protestantische Verbindung für den König weggefallen, als seine neue Gemahlin eintraf." Jetzt gab er seinen Launen Spielraum, und seinen Egoismus zurückzuhalten, fand er nicht mehr für nöthig. Die Verantwortung suchte er auf Andere abzuwälzen, und führte vor Europa einen neuen ehelichen Scandal auf.

Der König konnte unmöglich unvorbereitet sein auf das, was er fand. Schon im December 1537, vor der Werbung um Herzogin Christine, schreibt Hutton an Cromwell in seinem Bescheid über mögliche Partien: „Der Herzog von Cleve hat eine Tochter, aber ich höre kein großes Lob weder von ihrem persönlichem Wesen [3]), noch von ihrer Schönheit." Und als der Gesandte Nicholas Wotton in seinem Schreiben an Heinrich VIII. die Schilderung ihrer Person entwirft, fällt diese so aus: „Was die Erziehung meiner besagten Lady betrifft, so ist sie von ihrer Kindheit an ganz wie Lady Sibylle [4]) bis zu ihrer Verheirathung und wie Lady Amely noch, bei der Frau Herzogin ihrer Mutter aufgezogen worden, so daß sie ihr nie vom Ellenbogen kam, denn die Frau Herzogin ist eine weise Dame und sieht recht streng auf ihre Kinder. Alle Edelleute vom Hofe und Andre, so ich darum fragte, berichteten, daß sie recht liebenswürdig und sanft sei, wodurch sie ihrer Mutter Gunst so gewonnen hat, daß diese sich sehr ungern von ihr trennen wird. Sie bringt ihre Zeit meist mit Nadel-

---

[1]) Froude, cap. XVII. (Aus Mss. Cotton).

[2]) Band I. S. 217.

[3]) „personage".

[4]) Gattin Johann Friedrichs des Großmüthigen von Sachsen.

arbeit zu ... Sie kann lesen und ihren Namen*) schreiben, aber Französisch, Latein und andre Sprachen kann sie nicht. Auch kann sie bis jetzt weder singen noch auf irgend einem Instrument spielen, denn das halten sie hier in Deutschland für anstößig und für eine Leichtfertigkeit, daß große Damen Musik lernen oder irgend Kenntniß davon haben sollten. Ihr Verstand ist so gut, daß sie ohne Zweifel in kurzer Zeit die Englische Sprache lernen wird, sobald sie sich das vornimmt. Ich habe nie vernommen, daß sie zu den Prassereien dieses Landes geneigt sei, und wunderbar wär's auch wenn das der Fall wäre, da sie an ihrem Bruder, bei dem doch dergleichen verzeihlicher wäre, ein so gutes Beispiel hat." — Das ist Wottons ganzes Rühmen; über Anna's Aussehen sagt er wohlweislich gar nichts und setzt nur noch hinzu, daß Holbein sie recht lebendig conterfeit.

Der einzige Mann endlich, welcher persönlich beschuldigt ward, Anna zu günstig geschildert zu haben (dieser Vorwurf traf den Anstifter der Ehe, Cromwell, der sie ja auch nur von Hörensagen kannte, nicht), war der Earl of Southampton. Der aber hatte erst von Calais aus geschrieben, als er die Prinzessin bereits nach England führte, und entschuldigte sich: da die Sache einmal so weit gegangen, habe er es für seine Pflicht gehalten, sie von der besten Seite anzusehen**). Und außerdem ist das Lob des wackern Kriegshelden auch nicht gar gefährlich. Er schreibt***) dem Könige zwar was er zwei Herrn vom Clevischen Hofe geantwortet, die ihm ein Geschenk vom Herzog brachten: Ihn habe diese Partie sehr gefreut. „Da ich große Meldung über die bemerkenswerthen Tugenden meiner jetzigen Herrin sammt ihrer ausgezeichneten Schönheit hörte, — was, wie ich sehe, in der That nicht geringer ist, als geschildert ward — gab mir mein Herz ein, der Partie Ihrer Gnaden geneigt und günstig zu sein." Derselbe Brief aber enthält die charakteristische Stelle, die Herren hätten ihn im Namen ihres Fürsten gebeten, er möchte seiner Schwester ein aufrichtiger Freund und Rathgeber sein, und ihrer Gnaden von Zeit zu Zeit einen Wink geben, wie sie sich ausbilden, halten und benehmen müsse zu seiner Majestät Vergnügen und Zufriedenheit. — Und als sie nun stürmisches Wetter lange Zeit an der Ueberfahrt hinderte, wie brachte da Anna von Cleve ihre Zeit zu? Englisch lernen zu wollen oder es etwa ein wenig in

*) And wryte her ... Die Lücke kann nur durch name zu ergänzen sein.

**) „To make the best of it." — Strype's Memorials, vol. II. Citirt von Froude.

***) State Papers, vol. VIII S. 208 ff.

der Musik zu versuchen kommt ihr nicht in den Sinn, sie läßt den Earl of Southampton auffordern, sich mit ihr an den Kartentisch zu setzen und sie ein Spiel zu lehren, daß der König zu spielen pflege. — „Und ich versichere Euer Majestät, sie spielte so nett, mit soviel Anstand und so guter Miene, als ich nur je in meinem Leben eine edle Frau spielen sah.“

Was wir in diesen beiden Berichten von Anna's Wesen und Erziehung hören, giebt ein deutliches Bild von der Barbarei und der jammervollen Unbildung, welche damals fast durchgängig in Deutschlands Adel und an den kleinen Höfen herrschte. Alles Große und Gute, was unser Vaterland damals besaß, war nur im Volke, im Bürgerstande zu finden; in Frankreich und in England waren Hof und Aristokratie wirklich höher stehende Kreise, welche vor Allem eine größere Bildung besaßen. Da konnte eine solche Prinzessin nur eine traurige Figur spielen. Die Bürger und gemeinen Leute dagegen war recht wohl mit ihr zufrieden. „Das Volk liebte und ehrte sie,“ schreibt der Französische Gesandte, „als die sanfteste und gütigste Königin, die sie je hatten*). Und während gleich bei ihrer Ankunft sich die Damen des Hofes über ihre groben Manieren und Gewohnheiten aufhielten**), weiß der Chronist Hall, der Augenzeuge ihres Einzugs und ihrer Krönung, sie auch nur zu loben als eine hübsche Dame von guter Statur, einem weiblichen, sittsamen Benehmen, und mit vortrefflichen Eigenschaften***).

Zu dem Allen stimmt Holbeins Bildniß der Prinzessin im Louvre vollkommen. Ihr Gesicht ist trotz einer etwas langen Nase von guter, regelmäßiger Bildung, und sie hat sogar schöne Augenbrauen, aber ihr Ausdruck ist von einer öden Geistlosigkeit, ohne jedes höhere Leben, jeden Reiz. Ihre Steifheit verkündigt sich schon in der Art, wie sie die Hände in einander legt. Gut und tadellos an Wuchs, steht sie starr wie auf Commando da, ganz von vorn gesehen, ohne nur die Mundwinkel zu bewegen oder mit der Wimper zu zucken. Das Alles ist charakteristisch bis in den kleinsten Zug. Ihr Anzug stimmt im Ganzen mit dem Costüm, das Hall bei ihrem Einzug beschreibt: ein hochgegürtetes Kleid von rothem

---

*) Brief Marillac's, v. 8. Juli 1540, citirt v. Ranke.

**) Froude. — Mittheilung der Lady Browne an ihren Mann.

***) O what a sight was this to see so goodly a Prince and so noble a King to ryde with so fayre a Lady of so goodly a stature and so womanly a countenance, and in especiall of so good qualities“ .... Bei der Krönung schildert er sie: „with most demure countenance and sad behauiour.“

Sammet, das rund und glatt herabfällt, weil sie nach Deutscher Art keine Schleppe trägt, und dessen Ausschnitt am Busen zart gefältetes Linnen sehen läßt. Rock, Taille und die weiten, lang herabhängenden Aermel sind mit breiten Bordüren in erhabener Goldstickerei und mit Perlenschmuck besetzt, auf dem Haupt trägt sie eine durchsichtige Haube und darüber ein ganz mit Perlen und Juwelen übersäetes Käppchen, um ihren Nacken eine Halskette voll von reichem, glitzendem Gestein, und Ringe an mehreren Fingern, selbst am Daumen. Dieser Paradeaufzug ist freilich am wenigsten vortheilhaft für die arme Einfalt, aber in dessen Ausführung hat sich der Künstler entschädigt für dasjenige, was ihm die Persönlichkeit selbst versagte, und das Gemälde ist trefflich im Colorit, indem der fein-röthliche Fleischton in eine zarte Harmonie mit dem strahlenden Gold und Roth des Anzugs und mit dem beruhigenden grünen Hintergrund gesetzt ist. Doch ist die Feinheit in den Einzelheiten nicht so groß wie bei andern Porträten des Künstlers. Das Bild ist auf feines Pergament, das an eine Holztafel geleimt ist, gemalt, und ist daher wohl eine später in Farben ausgeführte Skizze nach dem Leben, während sich gewiß noch ein vollendeteres Original in einer Englischen Privatsammlung birgt.*)

Außer diesem Gemälde, lebensgroß und in halber Figur, existirt auch noch ein Miniaturbild, jetzt im Besitz von Colonel Meyrick zu Goderich Court, das der Verfasser nicht gesehen hat. Der Stich Houbrakens**) danach zeigt, daß dieselbe Aufnahme nach dem Leben auch diesem Gemälde zu Grunde liegt. Auch hier erscheint die Prinzessin nicht gefälliger, aber hinsichtlich der feinen Ausführung nannte Walpole dieses Bild vielleicht das vollkommenste von Holbeins Werken. Gleich günstig lautet Waagen's Urtheil, der es 1857 auf der Manchester Ausstellung sah. Ein Miniaturbild Heinrichs VIII. dient zum Gegenstück, und beide werden in äußerst zart geschnittenen Elfenbeinkapseln in Gestalt einer Rose bewahrt, welche, nach Walpole, des Kleinods werth sind, das sie enthalten.

Die Verstimmung Heinrichs über seine neue Gemahlin war lange Zeit nur ganz vertrauten Personen bekannt. Vor den Augen der Welt begegnete er ihr ritterlich und achtungsvoll, persönlich war er gegen sie freundlich, wenn er sich auch in einer gewissen Entfernung hielt. — Die folgenden Wintermonate sahen eine Reihenfolge der glänzendsten Feste,

---

*) Ein Porträt aus der Arundelsammlung ist von Wenzel Hollar gestochen.

**) The Heads of Illustrious Persons of Great Britain. London 1747.

und auch der Staatsmann, welcher die Ehe eingeleitet, stand noch auf voller Höhe; den 18. April 1540 ward Thomas Cromwell zum Earl of Essex ernannt. Holbein hatte sicherlich vom Mißmuth seines Herrn nichts zu empfinden, sondern es ging ihm besser als je. Die Deutsche Fürstin war vielleicht auch Patronin der Deutschen Künstler in London, wenigstens fanden wir den Goldschmied Hans von Antwerpen in ihrem Dienst*). Die Vermählung selbst brachte erhöhte Arbeit, die Festlichkeiten nahmen das Talent der Künstler in Anspruch, reiche Geschenke wurden nach allen Seiten gemacht; es gab neue Gelegenheiten, Bilder zu malen, die Goldschmiede und Juweliere wurden in Arbeit gesetzt, und ihnen half natürlich Holbeins Erfindung. Im Juni 1539 hatte dieser nach längerer Pause zum ersten Mal wieder seinen Gehalt bekommen, denn das Jahr, für welches er vorausbezahlt erhalten, war mit dem 1. April beendigt. Ebenso erhielt er Ende September seine 7 L. 10 S. für das letztvergangene Quartal; aber schon vor diesem Posten steht im September vermerkt: „Item bezahlt durch Seiner Königlichen Hoheit Befehl, bescheinigt durch des Lord-Siegelbewahrers Brief, an den Maler Hans Holbein als Vorausbezahlung eines ganzen Jahrgehalts im Betrage von 30 L. jährlich, welcher Vorschuß zu berechnen ist von diesem gegenwärtigen Michaelis und enden soll den nächstkommenden September, die Summe von 30 L." Nichts destoweniger wird dem Meister zu Weihnachten desselben Jahres, also gerade zur Zeit der Vermählung, wieder seine gewöhnliche vierteljährliche Rate ausgezahlt, was ebenso an den beiden folgenden Quartalsterminen des Jahres 1540 stattfindet. Daraus scheint hervorzugehen, daß ihm der König jene drei Vierteljahrsraten von 22 L. 10 S. geschenkt haben muß, wohl wegen gesteigerter Arbeit und weil er von Holbeins Leistungen sehr befriedigt war. Dergleichen war nie einem Künstler in Heinrichs Dienst begegnet, und diese Liberalität mochte der entscheidende Grund sein, daß Holbein den Herbst 1540 verstreichen ließ, ohne seinen eingegangenen Verpflichtungen gemäß nach Basel heimzukehren.

Im vierten Quartal geschieht das freilich nicht, da aber war unterdeß die eheliche Krisis ausgebrochen. Am Morgen nach Johannis, nach demselben Tage, an welchem der König sich zum drittenmal so freigebig gegen Holbein bewiesen hatte, hieß König Heinrich VIII. die Königin ihn verlassen und nach Schloß Richmond ziehen; den 12. Juli wurde die Scheidung

---

*) Vgl. S. 208.

ausgesprochen, die Anna von Cleve geduldig und phlegmatisch hinnahm. Schon kurz vorher hatte die katholische Partei den Staatsmann gestürzt, welcher durch jene Heirath seine politischen Tendenzen zu fördern gedacht hatte. So jäh wie Cromwell war keiner seiner Vorgänger, nicht Wolsey, nicht More gefallen. Den 10. Juni, mitten im geheimen Rath, trat der Herzogs von Norfolk auf den Earl of Essex zu und verhaftete ihn um Hochverrath; die Zeichen seiner Würde riß man ihm vom Leibe, das Thor des Tower schloß sich hinter ihm. Mit Freude sah die Mehrzahl der Lords den Emporkömmling gestürzt, laut jubelten die altgläubig Gesinnten auf und verbrachten die Nacht in lärmenden Gelagen. In seinen Bestrebungen für die protestantische Sache war Cromwell weiter gegangen, als es der Absicht des Königs entsprach; diesem kostete es keinen Kampf, den Staatsmann aufzuopfern, welchem er fast Alles verdankte, was die Englische Politik erreicht hatte. So fiel am 28. Juli das Haupt des mächtigsten und eigenmächtigsten Ministers, der je in England geherrscht hat. Drei Tage später gab Heinrich VIII. ein neues Schauspiel seiner schonungslosen Härte, die keine Abweichung weder nach rechts noch links duldete; am 31. Juli wurden auf dem Smithfield gleichzeitig drei Protestanten als Ketzer verbrannt und drei Katholiken als Verräther hingerichtet.

„Der Regierung Heinrichs VIII.," sagt Ranke*), „giebt es eine widerwärtig groteske Färbung, wie sich seine matrimonialen Angelegenheiten mit den politischen und religiösen vermischen." Als er am 8. August Lady Katharina Howard, die Tochter eines streng katholischen Hauses, zu seiner Gemahlin erhoben hatte, war aufs neue das Uebergewicht der katholischen Partei entschieden. Der Oheim der Königin, Thomas Howard Duke of Norfolk, war der leitende Staatsmann, im Bunde mit Gardiner führte er die Consequenzen der sechs Artikel mit äußerster Strenge durch. Jene Männer, welche zu Cromwell's Zeit hochstanden, versuchte man zu stürzen, selbst Sir Thomas Wyat ward in Anklage versetzt, konnte aber seine Unschuld darthun. Auch Cranmer glaubte die Gegenpartei schon in ihrer Gewalt zu haben, als der König selbst ihn in seinen Schutz nahm. Weder diese Reaction noch irgend eine spätere vermochte aber den Protestantismus zu untergraben, den Cromwell's harte, gewaltsame, doch großartige und wahrhaft nationale Politik in England begründet hatte.

*) Band I. S. 219.

XIV.

Die letzten Jahre. — Porträt des Herzogs von Norfolk und des Earl of Surrey. — Bildnisse der neuen Königin. — Ende der Katharine Howard. — Heinrichs letzte Vermählung. — Arbeiten für bürgerliche Kreise. — Das Gemälde der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde. — Bildnisse von Dr. Butts und seiner Gattin. — Dr. Chamber. — Holbein als Porträtmaler. — Sein eigenes Bildniß aus seiner letzten Zeit.

In dieser Zeit malte Holbein den Herzog von Norfolk, der jetzt auf dem Gipfel seiner Größe stand. Schon von früher mochte er ihn kennen; Norfolk war, nach Roper's Worten, der besonders gute Freund des Sir Thomas More gewesen, aber, den Verhältnissen besser Rechnung tragend als dieser, hatte er seine katholische Gesinnung in soweit zum Schweigen gebracht, daß er keinen Anstand nahm, den König als Haupt der Kirche anzuerkennen. In der nächstfolgenden Zeit hatte die Politik des Königs ihm minder entsprochen, doch wußte er trotzdem seine hohen Würden und seine Stimme im Rath zu bewahren und hatte jetzt endlich über die Gegenpartei den Sieg davongetragen. Auf dem Exemplar seines Bildnisses in Arundel Castle giebt eine Inschrift sein Alter auf 66 Jahre an*). Nun meldet, soweit wir Kunde haben, freilich keine sichere Quelle Norfolk's Geburtsjahr an. Doch da er schon gegen 1499 als ein Jüngling bei Hofe auftritt, ist er wahrscheinlich gegen Mitte der siebenziger Jahre geboren.

Doch unter den zahlreichen Exemplaren vom Porträt des Herzogs,

*) Vergl. Verz. d. Werke, Arundel.

die in England vorkommen [1]), macht das Bild zu Arundel nicht den besten Eindruck, es ist nur eine alte Copie, und das wahre Original der ehemaligen Arundel-Sammlung [2]) muß anderswohin gekommen sein. Nach einem anonymen Katalog ward den 23. April 1732 zu Amsterdam ein „Zeer uitmuntend Stuck door Hans Holbeen de Hartog van Norfolk nooit zoo goed gezien" für den hohen Preis von 1120 fl. verkauft [3]). Gut und wohl von Holbein's eigner Hand ist das Exemplar zu Windsor, ohne Inschrift, mit einfach grünem Hintergrund. Auch hier hat der Kopf gelitten, aber in den magern, ausdrucksvollen Händen verräth sich Holbein's ganze Meisterschaft. Norfolk, von vorn gesehen, erscheint schon durch die Bartlosigkeit seines schön gezeichneten, verschlossenen, echt staatsmännischen Gesichts als der Mann der alten Zeit. Im bräunlichen Ton des Fleisches hat der Maler die natürliche Farbe des Dargestellten treu wiedergegeben und danach alles Uebrige gestimmt. Er trägt ein dunkles Oberkleid mit Hermelinbesatz, welches die rothen Aermel des Wammses zum Vorschein kommen läßt, um seinen Hals hängt die Kette des Hosenbandordens, in der Linken hält er den weißen Stab des Lordkammerherrn, in der Rechten den goldenen Stab des Groß-Marschalls von England; so trägt er seine ganze Würde zur Schau.

Auch seinen Sohn Henry Howard, Earl of Surrey, malte Holbein um diese Zeit. Das Gemälde scheint jetzt verschollen, im Besitz des Hauses Norfolk ist es nicht mehr, weder im Palast zu London noch auf Schloß Arundel. Wir kennen es aus Fruytier's Copie nach van Dyck's Familienbild des Thomas Howard Earl of Arundel and Surrey, welche Lord Stafford gehört [4]). Da sitzt jener berühmte Holbein-Verehrer mit Weib und Kindern, und die Bildnisse seiner Vorfahren von Holbein's Hand, das beschriebene Porträt des Herzogs und dasjenige Surrey's, beide sogar mit lesbaren Inschriften, hängen an der Wand. Surrey, ein fünfundzwanzigjähriger Jüngling [5]), trägt ein schwarzes Baret mit einer Feder und einen schwarzen Mantel, aus welchem die rechte Hand

[1]) Ein in Lodge's Werk gestochenes Porträt zu Norfolk Hause, London, welches den Herzog in veränderter, mehr theatralischer Haltung zeigt, ist eine freie Nachahmung aus dem 17. Jahrhundert.

[2]) Gest. v. Vorsterman. — Waagen lobt das Exemplar in Arundel Castle und bezweifelt, in seinem Deutschen Buch, das Windsor-Bild; dies Urtheil modificirt er in der Englischen Ausgabe: „The head is very delicate in drawing, and the hands excellent, but the colouring is unusually dull and heavy for H." (p. 430.)

[3]) Mittheilung von Herrn Süermondt. [4]) National-Porträt-Ausstellung 1866, Nr. 712.

[5]) Bezeichnung, auf himmelblauem Grunde: HENRY. HOWARD. ERLE OF SVRRY. ANNO. AETATIS. SVÆ. 25. Gest. v. Hollar, Parthey. Nr. 1509.

hervorschaut. Er, welcher sich in Italien bewegt hatte, weiß, daß einer wahrhaft aristokratischen Erscheinung gewählte Einfachheit besser entspricht, als der Glanz und die Ueberladung, an welche man in England gewöhnt war. Sein gegen rechts gewandter Kopf mit röthlich-blondem Haar und zartem Bart, langem Kinn und lebhaften braunen Augen, ist ritterlich, geistvoll und nicht ohne einen intriguanten Zug. Zwei Zeichnungen nach dem Leben für dies Bild kommen in der Windsorsammlung vor, und hier erscheint er außerdem noch ein drittes Mal als ein halberwachsener Knabe*). Auch seine Gemahlin, Gräfin Frances, jüngste Tochter von John de Vere, Earl of Oxford, kommt unter diesen Zeichnungen vor.

Surrey gehört durch seine Person und sein Schicksal zu den merkwürdigsten Erscheinungen dieser Zeit. Hochbegabt, aus einem der edelsten Geschlechter stammend, war er der nächste Freund von Heinrich's natürlichem Sohn, dem Herzog von Richmond. Reisen, namentlich in Italien, hatten seine Ausbildung vollendet, eine Jugend voller Minnespiel und ritterlichen Auftretens hatte er verlebt und seine edle poetische Begabung läßt ihn neben seinem älteren Freunde Sir Thomas Wyat als einen der ersten Englischen Dichter seiner Epoche dastehen. Die für seine Familie jetzt angebrochene glänzende Zeit währte nicht lange. Zum zweiten Mal theilte eine Nichte seines Vaters den königlichen Thron, doch wie Anna Boleyn endete auch Katharina Howard unter dem Beil des Henkers. Noch immer indeß wollte der Jüngling hoch hinaus und gefiel sich darin, die kühnsten Hoffnungen zu nähren. Seine unbedachte Jugend verführte ihn nicht nur zu nächtlichen Ausschreitungen in Londons Straßen, sie entlockte ihm auch vorschnelle Worte, die schon manches edle Haupt gefährdet hatten. Daß er sich von seinen Genossen als Prinz behandeln ließ und ein Wappen annahm, welches dem königlichen glich, daß er auf die Stellung seiner Familie pochte, und in echt aristokratischer Verachtung aller „neuen Männer" namentlich der Familie Seymour, aussprach: keinem Andern als seinem Vater gebühre nach des Königs Tode die Regentschaft, brachte ihn, da in jenen Tagen Verdacht und Verdammung fast gleichbedeutend waren, auf das Schaffot. Anfang 1547 ward er hingerichtet und nur der Tod des Königs bewahrte seinen greisen Vater vor gleichem Schicksal.

*) Diese drei Porträte tragen die irrige Benennung „Thomas Howard Earl of Surrey". Dies war sein Sohn, der 1572 wegen seiner Anhänglichkeit an Maria Stuart hingerichtet ward, aber bei Holbein's Tod noch ein kleiner Knabe von etwa sieben Jahren war.

Holbein hat wahrscheinlich auch die neue Königin gemalt. In der Bibliothek zu Windsor befindet sich ein Miniaturbild derselben, das ihm wohl mit Recht zugeschrieben wird. Es stellt eine Dame in reicher Kleidung und mit Französischem Kopfputz, welcher damals in England Mode wurde, vor. Die Zeichnung der Windsorsammlung, welche „Katharina Howard" genannt wird, stimmt mit dieser Erscheinung nicht, wohl aber ein kleines, mit ihrem Namen bezeichnetes Oelbild im Besitz des Duke of Buccleuch, welches, nach dem Urtheil von Mr. Scharf *), sicher Französische Arbeit ist. Seit Jane Seymour's Zeit ist uns kein nach dem Leben gezeichnetes Bildniß des Königs oder eines Mitgliedes seiner Familie bekannt, welches von einem andern Künstler als Holbein herrührt. Jetzt scheint es fast, als habe das Emporkommen einer neuen Partei auch andere Künstler, wenn auch nur vorübergehend, hervortreten lassen.

So liberal, wie zur Zeit, da Cromwell Lord Siegelbewahrer war, wird jetzt überhaupt gegen Holbein nicht verfahren. Auch jetzt erhält er Vorschüsse seines Gehalts, doch stets nur für ein halbes Jahr, und zwar zu Michaelis 1540 und zu Ostern 1541. Mit Johannis dieses Jahres gehen die Rechnungsbücher leider zu Ende. Dagegen wird in der Subsidienrolle der Stadt London vom 24. October desselben Jahres „Hanns Holbein" unter den Fremden genannt, welche im Aldgate-Bezirk, in der Pfarre St. Andrew Undershafte, also im östlichsten Theil der City wohnen, mit dem Zusatz, daß er von seinem 30 L. St. betragenden Einkommen drei L. St. zu zahlen habe**).

Im October 1541 ließ Heinrich VIII. öffentliche Dankgebete aussprechen, daß ihm ein so tugendhaftes Weib geschenkt sei. Schon den nächsten Tag aber enthüllte ihm ein Brief Cranmer's, daß er getäuscht worden war. Es lag jetzt im Interesse der protestantischen Partei, die katholische Königin zu stürzen, und es gelang nur zu gut, Katharinens leichtfertiges und lasterhaftes Leben vor und in der Ehe aufzudecken. Den 13. Februar 1542 ward sie mit dem Tode bestraft. Wenige Monate vor dem Ableben Holbein's vermählte der König sich zum sechsten Mal, mit Lady Katharina Par, Wittwe des Lord Latimer. Diese scheint unser Künstler nicht mehr gemalt zu haben, dagegen kommt ihr Bruder, Sir William Par, später Marquis of Northampton, unter den Windsor-

*) Archaeologia vol. XL. p. 87.

**) Mitgetheilt v. Mr. Franks, Archaeologia vol. XXXIX. Vgl. Beilage V.

zeichnungen vor, ein eleganter Cavalier von gefälligem Aeußern, doch ohne bedeutenderen Zug. Er ist in halber Figur gesehen, etwas gegen links blickend, beide Hände ruhen in einander, er trägt ein pelzbesetztes Oberkleid und ein Federbaret. Sein blonder Bart ist zart behandelt. Links ist die Studie zu seinem Dolche zu sehen, an dessen Scheide das Wort MORS steht, sowie der Entwurf zu einer Medaille, die eine Figur mit zwei Schwertern enthält. In eben dieser Sammlung finden wir auch den Vater von Par's zweiter Gemahlin, William Brook Lord Cobham, den Holbein mit bloßer Brust gezeichnet hat; das kurzgeschorene Haar und die starken Backenknochen geben dem Kopf ein höchst seltsames Aussehen.

In dieser Zeit scheint der Künstler mitunter Muße gehabt zu haben, auch solche Persönlichkeiten abzubilden, welche nicht zu den höchsten Kreisen gehörten. Im Wiener Belvedere befindet sich das 1541 datirte Porträt eines jungen Mannes von 28 Jahren, welcher offenbar dem Bürgerstande angehört*). Sein Gesicht ist bartlos, sein Anzug besteht aus einer schwarzen Mütze, schwarzem Pelzüberrock und violettem Wamms. Er sitzt hinter einem grünbedeckten Tische, hält in der Linken seine Handschuhe und blättert mit der Rechten in einem Buche. Das Gemälde fällt durch ungewöhnlich braunen Fleischton auf, aber die Auffassung ist wahr und lebensvoll und die Hände namentlich sind vorzüglich. Mit dem Jahre 1542 ist eine große Kreidezeichnung im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. bezeichnet, das Porträt eines jungen Mannes von zwanzig Jahren, mit echt Englischer Physiognomie, den die Unterschrift Magnus Petronius nennt**). Demselben Jahre gehört das Porträt eines achtundzwanzigjährigen Jünglings im Museum des Haag an, welches die sinnlose Katalogbenennung „Thomas Morus" trägt. Es ist, wie W. Bürger versichert***), ein Bild ersten Ranges. Der Abgebildete, fast von vorn gesehen, mit kurzen Haaren und rothem Bart, hält auf der Linken, die ihren Handschuh trägt, einen Falken, und mit der Rechten, welche wundervoll gemalt ist, die Haube

*) Bezeichnung s. im Verz. d. Werk, Wien, Belvedere Nr. 85.
**) Inschrift vgl. im Verz. der Werke Frankfurt.
***) Musées de la Hollande. Amsterdam et la Haye. p. 303.

des Vogels. In Holbeins letzte Zeit gehört auch eins der größten und figurenreichsten Bilder, welche der Meister in England gemalt hat: König Heinrich VIII., welcher den Obmännern der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde ihren Freibrief verleiht, jetzt noch im Zunfthause der Londoner Barbiere in Monkwell Street, und zwar in einem ziemlich ungünstig beleuchteten Saal zu ebener Erde, bewahrt. Kein Werk des Meisters macht auf den ersten Anblick einen so getheilten Eindruck wie dies, nicht nur durch die Art der Ausführung, sondern durch die gesammte Anordnung und Composition. Holbeins Meisterhand ist in einigen Köpfen unverkennbar, andere wieder sind so unbedeutend und mittelmäßig, die Gestalt des Königs selbst so abstoßend, daß es schwer ist, sich vor dem Bilde zu sammeln und seine Vorzüge zu würdigen. Der gemischte Eindruck des Gemäldes wird durch van Mander's Notiz über das „ungemein herrliche Werk von unserm Schilderheld" erklärt: „Nach dem Gefühl von einigen" — sagt er — „sollte Holbein das Stück selbst nicht vollendet haben, sondern das Fehlende durch jemand andern dazu gemalt sein. Indeß wenn dies eine Wahrheit wäre, müßte es zu dem Schluß führen, der Vollender habe der Manier von Holbein so verständig zu folgen gewußt, daß kein Maler oder Künstler mit Grund urtheilen kann, es sei von verschiedenen Händen." Da hat nun van Mander etwas zu günstig geurtheilt; der Mangel an Einheit im Bilde tritt deutlich genug hervor. Wichtig aber ist uns, von ihm zu hören, daß zu seiner Zeit die Tradition bestand, Holbein habe das Bild nicht vollendet. Die historischen Daten nämlich unterstützen diese Ueberlieferung vollkommen. Vom 32. Jahre Heinrich's VIII., also 1540—41, datirt nämlich der Parlamentsact, welcher den bis dahin getrennten Barbieren und Chirurgen gemeinsame Corporationsrechte verleiht*). Erst nachher kann natürlich das Bild zum Gedächtniß dieses Ereignisses bestellt worden sein, also nur kurze Zeit vor dem Tode Holbein's, der außerdem als Maler des Königs durch andere Arbeiten in Anspruch genommen war und ein so großes Bild nur langsam fördern konnte. Unserm Meister gehört allerdings die Composition des Ganzen an; dann hat er die Köpfe der knieenden Zunft-Vorsteher der Mehrzahl nach von seinen Zeichnungen auf die Tafel übertragen; die Spuren der Nadelstiche, durch welche dies geschah, sind zum Theil zu bemerken. In manchen Fällen hat er auch die Hände und die ganze Gestalt der Männer ausgeführt. Was

*) Statutes of the Realm III. p. 794. Cap. XLII.

aber nichts mit Holbein zu thun hat, ist die Gestalt des Königs selbst. Nicht einmal ihre Umrisse gehören dem Meister an. Obwohl etwas zurückgerückt, erscheint sie bei weitem größer als die übrigen Figuren. Die Höhe, welche jetzt die sitzende Gestalt des Königs ausfüllt, hätte hingereicht, um ihn auf dem Throne stehend darzustellen, und das war vielleicht auch Holbein's ursprüngliche Absicht. Damals hätte der Meister nordischer Renaissance der loyalen Ehrerbietung und Unterthänigkeit jener wackern Londoner Zunftgenossen nicht mehr die Concession gemacht, den König, als die Hauptperson, noch ein halbmal größer als sie selbst zu schildern, der alterthümlichen Darstellungsweise gemäß. Außerdem ist der Körper des Königs schlecht und ohne Verständniß gezeichnet, die Verkürzungen sind mißglückt, die Figur geht nicht in die Tiefe, und dann verräth namentlich auch die gleichgültige und nachlässige Ausführung des Costüms, daß Holbein hier keinen Pinselstrich gethan. Wie ein plumpes, holzgeschnitztes Götzenbild sitzt der König da, das Schwert in der Rechten, den Freibrief in der Linken, die Krone auf dem Haupt, gerad' aus blickend, ohne Beziehung auf die unten knieenden Meister. Das Gesicht selbst ist weit besser, denn hier ist auf's neue der Typus von Holbeins Whitehallbild aus dem Jahre 1537 zu Grunde gelegt und ziemlich glücklich wiederholt worden.

Im ursprünglichen Zustande ist auch kaum Einer der übrigen Köpfe. Dennoch sind manche unter ihnen noch von ganz herrlichem Eindruck; so der alte Dr. John Chamber, der zur rechten Hand des Königs*) als der Vorderste kniet. Der Kopf des Dr. Butts ihm zunächst ist stark verputzt, und der des T. Alsop hinter ihnen weit schwächer. Daß diese drei Männer gesondert und zwar zur Rechten des Monarchen knien, scheint auf ihren höhern Rang zu deuten. Zu Heinrich's Linken folgen die übrigen: T. Vycary, welcher das Document in Empfang nimmt, mit ziemlich schwachen Händen; dann J. Aylef (uns schon aus den Haushaltsrechnungen bekannt**) mit einem schwarzen Käppchen bedeckt. Sein Kopf sowohl, der trotz mancher Retouchen der beste des Bildes ist, als auch die Hände und die ganze Haltung sind vortrefflich. Es folgen N. Symson, E. Harman, ein höchst lebendiges Gesicht mit einer Stumpfnase, J. Monforde, ein behäbiger Mann in mittleren Jahren, mit bartlosem, ausdrucksvollem Kopf, J. Pen, ein junger Mann von schlanker Figur. Sein Gesicht und die

---

*) Links vom Beschauer.

**) Vergl. S. 323.

Köpfe der beiden letzten Meister N. Alcoke und N. Ferreis sind völlig verdorben. Sie Alle knien auf einem Teppich, dessen Ausführung recht gut ist. Eine zweite Reihe mit noch sieben Köpfen, unter welchen nur zwei benannt, X. Samon und W. Tylly, ist durchgängig später; sie sind schlecht gezeichnet, so daß kein einziges Kinn richtig steht und ihr schmutzig-gelber Ton weicht von dem trotz aller Retouchen klaren und warm-bräunlichen Ton der übrigen Köpfe ab.

Für das Kunstverständniß der ehrsamen Gilde in alten Tagen legt die Art, wie man mit dem unvollendeten Werke Holbeins umging, kein sonderliches Zeugniß ab. Ein Schmierer hat es zu Ende gebracht und selbst die von Holbein behandelten Theile nicht verschont. Nur hinter dem König zeigt sich ein goldgemusterter Teppich, sonst ist der ganze Hintergrund mit roh gemalten Blumen und Früchten, welche wohl mindestens einige Jahrzehnte später entstanden sind, gefüllt. Die Namen sind in schmutziger Goldfarbe und in Buchstaben von mehreren Zoll Höhe gerade über die Gestalten fort geschrieben. Rechts oben war früher, wie eine im Surgeons College zu London bewahrte Copie aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts beweist*), ein Fenster mit der Aussicht auf einen gothischen Kirchthurm angebracht, es heißt: der alte Thurm von St. Bride's, so daß also die Verleihung im Bridewell Palace vorgegangen sein muß. Später wurde an die Stelle des Fensters eine große Lateinische Inschrift auf weißem Grunde gesetzt, welcher die ganze Haltung todtschlägt. Das Bild ist nur noch eine Ruine, in der man die Spuren Holbein's mühsam aufsuchen muß.

Zwei jener Vorsteher der Chirurgen- und Barbiergilde hat Holbein auch noch besonders gemalt, und zwar die beiden angesehensten von ihnen, Butts und Chamber, beide Leibärzte des Königs. In diesen Porträten zeigen sie ganz dieselbe Haltung, in welcher wir sie auf dem großen Bilde zu Barbershall erblicken, offenbar liegt dieselbe Aufnahme zu Grunde und es darf daher geschlossen werden, daß der Künstler gleichzeitig mit der Ausführung jenes Ceremonienbildes auch beauftragt wurde, sie einzeln für ihre eigenen Familien zu conterfeien.

Das Brustbild des Sir William Butts befand sich mit seinem Gegenstück, der Lady Butts, auf der National-Porträt-Ausstellung des Jahres 1866, beide Mr. W. H. Pole Carew gehörend. Der Kopf des

*) Vgl. Verz. d. Werke, London, Barbershall. — Diese Abweichung auch auf Baron's gegenseitigem Stich von 1736.

Mannes[1]) ist durch grobe Uebermalungen, die sich leicht entfernen ließen, entstellt, das Gesicht der Frau auch nicht ganz frei von Retouchen. Durch die Inschriften[2]) ist sein Alter auf 59, das ihrige auf 57 Jahre angegeben. Leider wissen wir Butt's Geburtsjahr nicht; auch auf seinem Grabstein zu Fulham — er starb 1545 — steht es nicht vermerkt. Sir William Butts ist mit schwarzer Mütze, dunklem Pelzwerk und goldner Kette angethan, fast im Profil und gegen rechts blickend. Bekanntlich tritt er auch in Shakspeare's Heinrich VIII. auf; in der zweiten Scene des fünften Actes ist er Zeuge davon, wie der angeklagte Bischof Cranmer genöthigt ist, vor dem Gerichtszimmer unter der Dienerschaft zu warten und zeigt dem Könige vom Fenster aus diesen befremdenden Anblick. Nicht nur seine Geltung beim Monarchen, sondern auch sein gutes Herz hat also der Dichter verewigt, und der dicke Herr mit dem starken Kinn sieht in der That eben so wohlwollend und behäbig, als fein und gescheidt aus. Seine Frau, zu deren Bildniß sich die gleich große, meisterhafte Zeichnung nach dem Leben in der Windsorsammlung befindet[3]), erscheint in einfacher Tracht, mit eckigem Englischem Kopfputz, einem pelzbesetzten Mantel, schönem „Spanisch Werk" am Kragen und Blumen auf der Brust. Sie ist das echte Bild einer würdigen Matrone aus dem höhern Bürgerstande, und ihr gefurchtes, ausdrucksvolles, fast männliches Gesicht hat der Künstler uns schlicht und energisch vor Augen geführt.

Noch bedeutender ist das Bildniß des Dr. John Chamber im Belvedere zu Wien, von welchem Waagen[4]) ausspricht, es stimme in Ausführung, Modellirung, Kühle des Gesammttons wie in den trefflichen Händen mehr als irgend ein anderes ihm von Holbein bekanntes Bild mit dessen berühmten Porträt des Morett in der Dresdner Gallerie überein. Chamber — 88 Jahr alt, nach der Inschrift, — erscheint fast im Profil, in einfachem, schwarzem Kleide mit Pelzbesatz, seine Handschuhe mit beiden Händen haltend, die schwarze Mütze tief in die Stirn gedrückt; ein würdiger Greis voll tiefen Ernstes und von festem Charakter, dessen gefurchtes Gesicht namentlich in seiner Unterpartie so durchgearbeitet ist, wie wir

---

[1]) Alte Copie in der National-Porträt-Gallerie, London.

[2]) S. Verz. d. Werke, London.

[3]) Gest. v. Hollar (P. 1553.). Der alte Herr, der ihr hier zum Seitenstücke gegeben ist (1554), ist von Butts ganz verschieden.

[4]) Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. I. S. 170. — Das Bild ist von Hollar gestochen, Parthey. Nr. 1372. — Vgl. Verz. d. Werke, Wien.

das fast nur bei den Menschen des 16. Jahrhunderts und kaum je in der Gegenwart finden.

Dies Gemälde ist vielleicht das späteste unter denjenigen Werken, die Holbein als Bildnißmaler völlig auf seiner Höhe zeigen. Ihn, den Maler des Hofes und der Vornehmen, sehen wir zum letztenmal noch eine Persönlichkeit festhalten, welche den bürgerlichen Kreisen angehört. Das ist eben einer der größten Züge dieses großen Bildnißmalers, daß es nicht bestimmte Classen und Gattungen von Menschen sind, deren Porträte ihm vorzugsweise gelingen. Jeden Stand, jedes Alter und Geschlecht weiß Holbein in entsprechender Weise zu geben: eine würdige Matrone wie Lady Butts und jugendliche Damen wie Jane Seymour und Herzogin Christine in allem Zauber, welchen Schönheit und vornehmes Wesen verleihen; den König und die Staatsmänner, Warham, More, Cromwell, in aller Schärfe und Bedeutung ihres Charakters, aber ebenso auch den ehrsamen Bürger und einfachen Kaufmann in seiner Schreibstube, wie Gysin und andere Männer vom Stahlhofe, oder den ganz in sich selbst zurückgezogenen Denker und Gelehrten wie Erasmus, der, von der Außenwelt abgeschieden, völlig in dem aufgeht, was er schreibt und geistig producirt; endlich alle Unschuld und Anmuth des Kinderlebens in den beiden Kindern auf dem Familienbilde oder in dem prächtigen kleinen Prinzen von Wales. „Der macht Gesichter und wir blos Masken!" rief Piazetta aus, als er die Meyersche Madonna beim Grafen Algarotti zu Venedig erblickte.*) Jeder Persönlichkeit gegenüber nimmt Holbein den Standpunkt ein, den sie selbst verlangt, und giebt ihr Alles, was ihr zukommt, so daß wir in ihrem Anschauen nur an sie selbst denken und des Künstlers, der sie vor uns hinstellte, vollkommen vergessen können.

Diese Haupteigenschaft des Bildnißmalers, die eigene Subjectivität ganz dem dargestellten Gegenstande unterzuordnen, ist nur wenigen Künstlern in ähnlichem Grade eigen. Albrecht Dürer, wie sehr er in Porträten darnach strebt, auch die kleinsten Einzelheiten festzuhalten, läßt doch die Eigenthümlichkeit seines eigenen Wesens ebenso deutlich als den Charakter des Dargestellten aus ihnen reden. Auch der Kreis der Menschen, deren Bildniß ihm gelang, war ein begrenzter. Diese Männer und Frauen sind

---

*) Algarotti, Lettere sopra pittura. VI., p. 134.

die Gestalten des kleinen, bürgerlichen Lebens, wie es in den Deutschen Reichstädten seinen Schauplatz hat, ganz in vaterländischer Art, redlich und gemüthlich, dazu derb und eckig und oft philiströs. Auch Kaiser Max, wenn von Dürer abgebildet, scheint in diesen Kreis gebannt, tritt eher als „der Bürgermeister von Augsburg“, denn als der ritterliche Kaiser auf. Meister Albrecht hätte es nie vermocht, König Heinrich VIII. so hinzustellen wie Holbein, die Englischen Staatsmänner mit solchem Verständniß in der Tiefe ihres Wesens zu ergründen; ihn hätte man auch nicht senden dürfen um das Brautporträt einer schönen jungen Prinzessin zu malen. Selbst ein feiner und complicirter Charakter wie Erasmus gelang ihm nicht.

Auch den andern Malern dieser Epoche, die wir im Porträt auf das höchste bewundern, sind engere Grenzen gesteckt. Lionardo da Vinci, dessen Bildnisse denen Holbeins sonst vielfach verwandt sind, was die zart vollendende Technik wie die Feinheit der Individualisirung betrifft, fühlt sich doch eigentlich nur da durch das Porträtmalen befriedigt, wo es gilt, eigenartige Frauencharaktere darzustellen, deren geheimstem Seelenleben er zart und tiefsinnig nachspürt, die er wie ein Räthsel zu lösen sucht. Tizian wieder vermag kaum andere als vornehme Naturen zu schildern. Ist er auch aller Mittel Herr, um die Gestalten rund und lebendig erscheinen zu lassen, so ist die Wahrheit im Wiedergeben der natürlichen Erscheinung doch nie sein wirkliches Ziel; er giebt nicht den einzelnen Menschen selbst, sondern entnimmt ihm nur das Motiv zu einer freien poetischen Gestaltung in heroischem Stil, die schon durch den Farbenzauber in ein erhöhtes Dasein versetzt scheint.

So ist auch der große Porträtist des folgenden Jahrhunderts, den man mit Holbein zu vergleichen am meisten geneigt ist, weil er auf demselben Boden wirkte, der Maler lediglich der aristokratischen Kreise und in seiner Auffassung selbst aristokratisch. Van Dyck's Porträte verstehen wir dann erst völlig zu würdigen, wenn wir erfahren, wie er die Leute, die ihm saßen, nachher zur Tafel lud, um sie beim ungezwungenen, geselligen Verkehr und im anregenden Gespräch beobachten zu können. Die Abgebildeten hat er nicht sowohl in der täglichen Werkstatt ihres Wirkens und Handelns als in der Gesellschaft belauscht. Holbein schildert die Menschen wie sie sind, van Dyck wie sie sich geben. Selbst bei denen, welche die Stürme des Lebens am schwersten zu empfinden haben, läßt van Dyck sich Düsterkeit und Sorge zur leisen, interessanten Melancholie dämpfen. — Wenn Holbein einen Menschen abbildet, so denkt er an nichts als an ihn, er

isolirt ihn, er stellt ihn in rücksichtsloser, objectiver Wahrheit hin. Van Dyck dagegen kann es nicht unterlassen, nicht blos an den Abgebildeten, sondern auch an den Beschauer zu denken, den er für den Dargestellten zu gewinnen, mit Sympathie zu erfüllen sucht. Er thut darin nur, was diese Leute selbst zu thun pflegten, sobald sie vor der Welt erschienen. Hätten aber Holbeins Zeitgenossen das Gleiche für nöthig erachtet, sein Auge hätte dennoch solchen Schleier scharf durchschaut. Mögen sie mit Schmuck überladen und in festlichen Gewändern auftreten, Holbein hat sie doch recht eigentlich bei ihrer Arbeit, mitten in allen Mühen und Sorgen des thätigen Lebens gesehen. In diesen Menschen prägt sich der ganze Ernst ihrer Zeit aus, jener großartigen und bewegten Epoche, in welcher die Kämpfe ausgefochten wurden, die schon Jahrhunderte vorbereitet hatten, und für das Thun und Treiben folgender Jahrhunderte der Boden geschaffen ward.

Näher als van Dyck steht Velasquez unserm Meister, der mit ihm die Fähigkeit scharfer, unbedingter Lebenswahrheit theilt. Nichts Verschiedeneres scheint es zu geben, als die zart und emsig ausführende Behandlung in Gemälden des Deutschen Meisters und die Breite und Keckheit des Spaniers. Daß sich aber Holbein auch auf diese, wo sie ihm angebracht schien, verstand, zeigen seine Skizzen und flüchtigen Umrißzeichnungen, zeigt ein Werk, wie der Carton beim Herzog von Devonshire oder wie Holbeins Familienbild zu Basel.

Blickt man sich aber nach demjenigen unter den eigenen Zeitgenossen Holbeins um, der im Bildniß die entschiedenste Verwandtschaft mit ihm zeigt, so ist dies kein Anderer als Raffael. Auch er verbindet mit dem feinsten Geschmack die höchste individuelle Bestimmtheit, giebt, wie beim Porträt des schielenden Cardinals Inghirami zu Florenz, auch das Häßliche mit voller Aufrichtigkeit und Schärfe wieder, erhebt in seinen Porträten der Päpste das Bildniß in den Bereich des großen historischen Stils. Raffael endlich ergeht sich im Bilde Leo's X. sogar in jener vorzugsweise bei Holbein bewunderten Vollendung und bis in das Kleinste treuen Ausführung der Nebendinge, des Gebetbuchs mit Miniaturen, der Glocke auf dem Tische, der Kugel an der Stuhllehne, in der sich die ganze Umgebung spiegelt, weil ihm solches Verfahren gerade beim Darstellen dieser Persönlichkeit die richtige Stimmung zu gewähren schien. — „Die Bildnißstudien Holbeins machen dessen Verwandtschaft mit Raffael deutlicher als seine Compositionen", — sagt auch Rumohr, als der von den Zeichnungen zu Basel spricht.

Im Jahre 1543 malte Holbein nochmals sein eigenes Bildniß, wie es auf dem Miniaturbilde beim Herzog von Buccleuch zu London, zwar schwerlich im Original, doch in alter, vielleicht gleichzeitiger Copie erscheint, und dasselbe ist auch in den Stichen Vorsterman's und Hollar's, in beiden aber von der Gegenseite zu sehen. Schon bei Mander und Sandrart ist von einem solchen Porträt die Rede. Die Jahrzahl läßt sich auf dem Miniaturbilde deutlich erkennen, von der Altersangabe sieht man dagegen nur noch die erste Ziffer 4 . . .*). Im ersten Bande äußerten wir bei der Erwähnung von Wenzel Hollars Stich einige Bedenken, ob das wirklich Holbeins Porträt sei, doch von diesen Zweifel sind wir jetzt zurückgekommen. Wenn man das Gesicht studirt und mit dem jugendlichen Bildniß im Baseler Museum vergleicht, wird man trotz des Unterschiedes der Jahre die Uebereinstimmung der Formen wahrnehmen. Die Aehnlichkeit zeigt sich auch im Ausdruck der Augen, aus welchen das bestimmt Beobachtende, das ruhig Selbstgewisse des Mannes redet. Das stark vortretende runde Kinn, das im Baseler Porträt und schon beim Kopf des Vierzehnjährigen zu Berlin in die Augen fällt, ist von einem kurzen, krausen Vollbart umwachsen. Holbein erscheint im einfachen schwarzen Hauskleide und in einem runden, anschließenden Käppchen von gleicher Farbe; man erblickt beide Hände, von denen die rechte den Griffel hält. So sah der Meister um die Zeit aus, da er am Ziele seines Wirkens stand.

*) Ueber die Bezeichnung des Miniaturbildes wie der Stiche und deren Verhältniß zur Frage des Geburtsjahres, vgl. den angehängten Excurs über „die Bildnisse der beiden Hans Holbein". Verzeichniß der Werke, IV.

XV.

Holbeins Ende. — Die Pest in London. — Des Meisters Testament. — Dürers Tod und derjenige Holbeins. — Holbein und Dürer verglichen. — Angebliche und wirkliche Nachfolger Holbeins. — Christoph Amberger. — Zustand der Deutschen Kunst bei Holbeins Ableben. — Weiterer Verlauf der Renaissance in Deutschland. — Schluß.

Oft schon während der Regierungszeit Heinrichs VIII. hatten verheerende Seuchen in London geherrscht, die heftigste aber fand zu Michaelis 1543 statt. „Dies Jahr war in London ein großes Sterben an der Pestilenz", berichten die Chroniken von Hall und Stow.*) Nach den fortwährenden Kriegen mit Schottland und der eben ausgebrochenen Fehde mit Frankreich kam diese neue Geißel über das Volk. Holbein hatte die Schrecken der Pest wiederholt, auch schon in seiner Heimath, erlebt, Schrecken, denen gegenüber damals jede menschliche Kunst und Vorsicht vergeblich schien. Wie sie der Anfang des Decamerone schildert, so kehrten sie auch im 16. Jahrhundert überall wieder. Vom Kranken zu dem Gesunden flog das Gift der Seuche, „wie das Feuer sich den trocknen oder fetten Sachen mittheilt, denen es sich nähert." Da saßen die Leute des Mittags in voller Gesundheit bei Tafel und lagen am selben Abend entseelt. Selten überlebte ein Kranker den dritten Tag; die Aerzte wußten nicht Hülfe und Rath. Und seinen Gipfel erreichte der allgemeine Jammer dadurch, daß sich jedes

*) Stow: „And a great death of pestilence was at London, and therefore Michelmas terme was adiorned to Saint Albons." — Hall: „Thys yeare was in London a great death of the pestilence, and therefore Mighelmas terme was adiourdned to saint Albones, and there was it kept to the ende."

Band der menschlichen Gesellschaft löste. Die Gefühle der Pflicht und der Liebe wurden durch die Todesangst betäubt, die Erkrankten von ihren Freunden und nächsten Verwandten geflohen, so daß sie ohne Beistand und Pflege verkamen. Es fehlten Menschenhände, um die Städte rein zu halten, die Leichen aus den Straßen zu entfernen, die Todten zu begraben. Die geweihte Erde war zu eng, um die Masse der Gestorbenen zu empfangen, die man gewöhnlich ohne Sang und Klang, ohne Geleit zur Ruhe trug, und die unterschiedslos in große Gruben geworfen wurden, schichtweise übereinander bis zum Rande. Wer es konnte, floh den Ort, über welchen dies Unglück ausgebrochen war, die Dagebliebenen aber suchten in Buße und Andachtsübungen Zuflucht, oder betäubten sich mit Schwelgerei und wilder Lustigkeit, um den Gedanken an das gegenwärtige Elend zu entgehen.

Als gerade die Seuche des Jahres 1543 ihren Höhepunkt erreicht hatte, starb Hans Holbein, und so hat ohne Zweifel Carel van Mander Recht, wenn er berichtet, der Meister sei an der Pest gestorben*), mag er sich auch in der Zeit seines Todes gewaltig irren und denselben in das Jahr 1554 setzen, in welchem gar keine Pest in London war. Das Testament des Malers, 1861 durch Mr. Black in den Archiven der St. Paulskathedrale entdeckt, macht es durch seine hastige und formlose Abfassung ebenfalls wahrscheinlich, daß es von einem Pestkranken herrühre.

Es lautet so:**)

„Im Namen Gottes des Vaters, Sohnes und heiligen Geistes thue ich, John Holbein, Diener seiner Majestät des Königs, zu wissen, dies mein Testament und letzten Willen, daß alle meine Habe verkauft soll werden und auch mein Pferd, und ich will, daß meine Schulden bezahlt werden sollen, nämlich zuerst an Mr. Anthony, des Königs Diener, von Greenwich, im Betrage von zehn Pfund dreizehn Schilling und sieben Pence Sterling. Und ferner will ich, daß er befriedigt werden soll für alle andern Dinge zwischen ihm und mir. Item, ich schulde Mr. John of Anwarpe, Goldschmied, sechs Pfund Sterling, die, so will ich, ihm auch bezahlt werden sollen mit der ersten Schuld.***)

*) Iselin sagt, er starb am Englischen Schweiß. In Holbeins Heimath mochte die Nachricht von seinem Tode durch eine Epidemie gelangt sein, und da dachte man an diejenige, welche in England vorzugsweise heimisch war.

**) Vgl. Beilage VIII.

***) Oder „sobald als möglich"? — with the fyrste.

Item, ich vermache für den Unterhalt meiner zwei Kinder, die in Pflege sind, für jeden Monat sieben Schilling und sechs Pence Sterling. Zum Zeugniß dessen habe ich besiegelt und besiegelt dies mein Testament den 7. Tag Octobers, im Jahr unsers Herrn 1543. Zeugen: Anthony Snecher, Waffenschmied, Mr. John of Anwarpe, Goldschmied, vorgenannt, Ulrich Obynger, Kaufmann, und Harry Maynert, Maler."

Darunter steht in lateinischer Sprache folgende Bestätigung:

„Den 29. November in vorgesagtem Jahr des Herrn erschien Johannes Anwarpe, zum Vollstrecker ernannt im Testament oder letzten Willen des neulich in der Pfarrei St. Andrew Undershafte verstorbenen Johannes alias Hans Holbein, vor Mr. John Croke, General-Commissar, und entsagte aller Vollstreckung solchen Testaments, welche Absage der Herr zuließ und darauf die Verwaltung des Nachlasses dem vorgenannten Johann Anwarpe als Geschworenen übertrug, was auch gleichermaßen von ihm eingegangen und angenommen wurde. Des Rechts Jedwedes unbeschadet. Dat. u. s. w."

Holbene. — Den 29. besagten Monats ward die Nachlaß-Verwaltung des Johannes, alias Hans Holbene, in der Pfarrei S. Andrew Undershaft kürzlich ab intestato verstorben, dem Johann Anwarpe als Geschworenen übertragen und dies von ihm eingegangen und angenommen. Des Rechts jedwedes unbeschadet. Besagten Tag des Monats u. s. w."

Bei der Herausgabe dieses Documentes, welches feststellt, daß Holbein zwischen dem 7. October und 29. November 1543, elf Jahre früher als man bis dahin glaubte, starb, fanden es die Englischen Forscher, die jenes publicirten*), für erforderlich, eine genaue Beweisführung zu liefern, daß dieser Hans Holbein, Diener des Königs, kein Anderer als der große Maler sein könne. Diese Beweise noch zu wiederholen ist jetzt völlig überflüssig, denn seitdem hat auch Herr His-Heusler jenes auf Holbeins Sohn Philipp bezügliche Sendschreiben des Baseler Raths aus dem Jahre 1545 entdeckt, in welchem von „weiland Hansen Holbein seligen, seinem Vater, unserm Bürger", die Rede ist**).

Die Testamentszeugen waren sämmtlich oder größtentheils Landsleute des Malers. Den Goldschmied Hans von Antwerpen und seine Be-

---

*) Mr. Franks Archaeologia vol. XXXIX.

**) Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Basel, Bd. VIII. — Auch in Bd. I. dieses Buches, S. 344 f. und Beilagen S. 374 f.

ziehungen zu Holbein kennen wir schon*), der Kaufmann Ulrich Obynger ist seinem Namen nach sicher ein Deutscher und gehörte wahrscheinlich dem Stahlhofe an; der Maler Harry Maynert trägt gleichfalls einen Deutsch oder Niederländisch klingenden Familiennamen. Ueber Anthony Snecher konnten die Englischen Forscher nichts auffinden, doch klingt auch sein Name ausländisch und er mag, nach der Vermuthung von Mr. Franks, einer jener „Deutschen Waffenschmiede zu Greenwich“ gewesen sein, deren Monatsgehalt unter dieser Bezeichnung, ohne daß ein besonderer Name genannt wird, in den königlichen Haushaltsrechnungen vermerkt steht. Er ist wahrscheinlich mit Holbeins Hauptgläubiger, „M. Anthony des Königs Diener von Greenwich“, der im Testament selbst genannt wird identisch**). Und es ist recht bezeichnend, daß wir hier an Holbeins Todtenbette einen Waffenschmied wie einen Goldschmied finden, für deren Kunst unser Meister so zahlreiche Entwürfe gemacht hat.

Im Testament ist kein Vollstrecker ausdrücklich genannt, dennoch tritt Hans von Antwerpen am 29. November als solcher auf. Mr. Franks theilt den Bescheid eines befreundeten Englischen Juristen mit, daß auch die stillschweigende Ernennung des Testamentvollstreckers gesetzlich zulässig gewesen sei. Allerdings ist es alsdann zu verwundern, daß nicht der an erster Stelle genannte Zeuge, sondern der zweite als solcher auftritt. Aber vielleicht war in dieser Pestzeit auch der erste Zeuge unterdeß gestorben, obwohl darüber nichts bemerkt ist. Wenn Hans von Antwerpen sich weigerte, Testamentsexecutor zu werden, so mochte seine Absicht sein, dadurch sich vor gewissen Verpflichtungen zu wahren, die ihn als Vollstrecker, aber nicht als bloßen Administrator der Verlassenschaft, hätten treffen können.

Glänzend ist das Bild nicht, welches dies Testament von den äußeren Umständen des großen Malers gewährt. Er nennt nicht mehr sein eigen, als ein Pferd und einige Habe, deren Erlös bestimmt ist, seine Schulden zu bezahlen und ein sehr bescheidenes Monatsgeld für zwei Kinder abzuwerfen — offenbar uneheliche, wenn man nicht zu gesuchten Erklärungen seine Zuflucht nehmen will. Der Familie in der Schweiz, des Sohnes in Paris geschieht keine Erwähnung; für die Angehörigen war ja bereits durch

---

*) S. 208.

**) So urtheilt auch Herr His-Heusler (Beiträge VIII). Die Englischen Forscher stellen andere Vermuthungen auf, wie uns aber scheint, völlig überflüssigerweise, da für obige Annahme schon der Zusatz „of Grenwiche“ spricht.

Sigmund Holbeins Erbschaft gesorgt. Wozu sein wackrer Oheim zu Bern, in einfach-bürgerlicher und handwerkmäßiger Ausübung des Malerberufs gelangt war, ein kleines wohleingerichtetes Besitzthum aus den Ersparnissen seiner Arbeit zu erwerben, das hatte ein Mann wie Hans Holbein, seit Jahren unbestritten der größte Meister des Nordens, nicht erreicht. Wie entschieden auch jene von Patin aufgebrachten Märchen über ein wüstes Leben des Malers zurückzuweisen sind, in besonders geordneten Verhältnissen ist Holbein sicher nie gewesen, was außer diesen Schulden auch die wiederholten Vorausbezahlungen seines Gehaltes beweisen. Seine Bedürfnisse und sein Auftreten mochten ganz anders sein, als das der zünftigen Meister in der Heimat. Iselin's Worte zeigen, daß er gern in stattlicher Kleidung einherging und daß er schon von jeher einen Trunk Wein nicht verschmäht hatte. Er hielt sich ein Pferd, wie ja auch Lionardo da Vinci keine größere Liebhaberei als Pferde kannte, und hatte, wenngleich unermüdlich in der Arbeit, doch auch die Liebe genossen und sich des Lebens gefreut.

Mehr als fünfzehn Jahre waren seit dem Tode Albrecht Dürers vergangen. In der lieben alten Heimatstadt, an der Seite der Gattin, in dem Hause, welches die Stätte seines ganzen reichen und emsigen Wirkens gewesen war, hatte diesen sein Ende erreicht. In angestrengter Arbeit war er früh gealtert und abgemagert. Frau Agnes hatte ihn in der letzten Zeit kaum mehr unter die Leute gehen lassen, wie Pirkheimer ihr Schuld giebt; Dürer selbst hat sich nie über sie beklagt. Wenn er auch noch nicht hoch betagt war, so hatte er doch längst sein Haus bestellt, die Bilder der vier Apostel hatte er vor mehr als einem Jahre vollendet und seiner Vaterstadt wie ein heiliges Vermächtniß, in dem er nochmals aussprach, was er am tiefsten fühlte, geschenkt. Auch an alle irdische Rücksichten war gedacht worden, Hab und Gut befand sich in geordnetem Zustande, was er der Frau zurückließ, war an 6000 Gulden werth, durch emsige Thätigkeit gespart. Theoretische und wissenschaftliche Arbeiten beschäftigten ihn jetzt am meisten, als er aber die Augen schloß, stand auf der Staffelei „Ein Saluator So Albrecht Dürer nit gar ausgemachtt*)". Das schöne Haar, die durchsichtige Krystallkugel in der Hand, das leuchtende Blau und Roth

*) Wilibald Imhof's Verzeichniß. A. v. Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers. — Das Bild, unter Ausschuß aus dem Besitz der Haller'schen Familie versteigert, und unter späterer Uebermalung entdeckt, ist jetzt bei Herrn Maler Reichard in München.

von Mantel und Kleid, Alles war vollendet, nur das Antlitz noch nicht, als hätte der Meister hier gezögert, weil er sich nicht genug thun konnte im Streben, den Inbegriff aller Milde und Erhabenheit in die Züge dessen zu legen, den er sein Lebenlang so oft gemalt. Als Dürer daran arbeitete, mag es ihm wie ein Gottesdienst gewesen sein. Und als in der Charwoche des Jahres 1528 das treuste Deutsche Herz zu schlagen aufhörte, da mochte die Frühlingssonne so freundlich wie stets in das Zimmer scheinen und die runden Scheiben an die Wand malen, wie wir das auf Dürers Kupferstich des heiligen Hieronymus sehen; das mannigfache Geräth mochte blank und sauber an seinem Platz stehen und ein stiller, häuslicher Frieden über Alles gebreitet sein.

Holbein dagegen starb fern vom Vaterland und von den Seinen. Plötzlich, unvermuthet, unbarmherzig trat der Würger Tod ihn an, wie er ihn selbst in seiner Holzschnittfolge geschildert hatte. Kaum blieb ihm die Frist, in wenigen abgerissenen Worten seine letztwilligen Verfügungen zu treffen. Im blühendsten Mannesalter raffte ihn die Seuche hin und eine Fülle von Plänen und Hoffnungen ward mit ihm begraben. Und während noch heute die einfache Grabplatte auf dem Nürnberger Johanniskirchhof mit der Inschrift: „Was an Albrecht Dürer sterblich war, liegt unter diesem Stein" ein Wallfahrtziel für die Freunde Deutscher Kunst ist, konnte schon ein Jahrhundert nach Holbeins Ende der Earl of Arundel die Stelle nicht ausfindig machen, an welcher der Meister ruhte, den er über Alle schätzte und dem er ein Denkmal zu errichten gewillt war.

Das Ende der beiden größten Deutschen Künstler ist ebenso verschieden als ihr ganzes Leben es war. Oefter im Laufe unserer Darstellung haben wir Dürer mit Holbein verglichen, meist zu dem Ende, um zu zeigen, wie Holbein den Meister von Nürnberg in formaler Hinsicht übertrifft. Um Holbeins Eigenthümlichkeit in klares Licht zu setzen, war das dienlich; kein verständnißvoller Leser wird es als eine Unterschätzung Dürers empfunden haben. Er und Holbein stehen überhaupt nicht so da, daß sie in irgend einer Beziehung rivalisirten, sondern sie ergänzen sich gegenseitig und die Thätigkeit des Einen greift in die des Andern ein.

In einer Beziehung zunächst kann man Holbein und Dürer nicht messen. Dürers Größe wie seine Wirksamkeit gehören nicht dem künstlerischen Gebiet allein an. Zu dem was er in allen möglichen Techniken bildet und schafft, kommen seine theoretischen Arbeiten und schriftstellerischen Leistungen hinzu. Auch in Worten versteht er sich auszusprechen; einzelne

Aeußerungen und Briefe Dürers lassen uns Einblicke in die Tiefe seines Wesens thun, während Holbein nie das Bedürfniß gefühlt zu haben scheint, sich anders als durch die Mittel seiner Kunst zu äußern, und seine Handschrift, mochte er noch so lange von Familie und Vaterland entfernt leben, uns nur in wenigen abgebrochenen Bemerkungen auf seinen Skizzen und Zeichnungen bewahrt ist. Holbeins Leben und sein Schaffen decken sich vollständig, bei Dürer dagegen tritt der ganze Mensch hervor wie vielleicht bei keiner andern Gestalt in der Kunstgeschichte. Nicht blos seiner Kunst halb, sondern um seiner ganzen Persönlichkeit willen ehren und lieben ihn Kaiser Max und Friedrich der Weise, Pirkheimer und Erasmus, Luther und Melanchthon, wird ihm von seinen Zeitgenossen eine fast beispiellose Schätzung zu Theil. Das ist an ihm das Große und Wesentliche, daß er die Bewegungen und Kämpfe seiner Zeit in sich durchlebt, und daß in dieser Hinsicht Mensch und Künstler bei ihm eins sind. Jenen drei Richtungen, deren Zusammentreffen in Deutschland den großen geschichtlichen Umschwung durchsetzte, der volksthümlichen, der humanistischen und der freireligiösen giebt er sich gleichmäßig hin, und wie Luther durch Vereinigung dieser Elemente zu seiner That befähigt wurde, so wird auch Albrecht Dürer dadurch zum Reformator der Deutschen Kunst.

Denn als solcher wird er der Nachwelt immer vor Augen stehen. Wir nannten Holbein gleich Anfangs den eigentlichen Maler der Deutschen Renaissance. Damit war keineswegs gesagt, daß Dürer noch dem Mittelalter angehöre. Was die wesentliche Aufgabe der Neuzeit war, das vollbringt keiner entschiedener als er; den persönlichen Geist läßt er sich geltend machen, welcher alle Fesseln der Ueberlieferung sprengend, sich allein den Weg weist und das Maß setzt. Aber seiner Individualität entspricht es nicht, nach Art der Italiener in der Freude an der heitern Welt der Erscheinungen aufzugehen und die Schönheit der Form zu erfassen. Die Macht seiner Persönlichkeit bringt er vorzugsweise im Gedanken zum Ausdruck. Begabt mit einer Erfindungskraft, wie sie vielleicht nie ein Künstler besaß, weiß er ganz neue Vorstellungskreise zu erobern. Das Gewaltige und Erschütternde, das Launige und Heitre, das Trauliche und Gemüthvolle, das Wunderbare wie das Alltägliche finden gleichmäßig Raum. In seinen Bildern ist das ganze vaterländische Leben jener Zeit verkörpert, dessen Gestalten niemand verstehen kann, der sie nicht aus Dürers Darstellungen kennt. Doch selbst was sich jeder bildlichen Wiedergabe zu entziehen scheint, bannt er in den Bereich

seiner Kunst; die dunkelsten Räthsel des Geistes sucht er zu lösen, die heftigsten Kämpfe der Seele auszusprechen, wie er bezeichnend genug seine Laufbahn mit den Bildern aus der Offenbarung Johannis beginnt.

An Dürer aber, wie Hotho*) sagt, scheint Prospero's Drohung, den Ariel in den Spalt einer knorrigen Eiche zu klemmen, vollzogen. Dürer, wie jüngst ein anderer Schriftsteller aussprach**), war der Prometheus, der das himmlische Feuer in die ruhigen, gewöhnlichen, philisterhaften Menschen brachte, wie das kleinbürgerliche, beschränkte Leben in Vaterland und Vaterstadt sie ihm vor Augen führte und die Kunst, die er vorfand, sie schuf. Lange Zeit ist bei ihm von Linienschönheit, von Veredelung der Körperformen und Gewandmotive keine Spur. Einerseits giebt sich der nordische Naturalismus kund, andererseits die Geschmackszerfahrenheit der spätgothischen Verfallszeit, die ihn das Krause und Seltsame, das Derbe und Verzwickte in den Erscheinungen mit Vorliebe aufsuchen läßt. Doch was Dürers Werke an Schönheit vermissen lassen, das gewähren sie an Ausdruck, und für seine Darstellungsweise findet er die gemäße Technik in Kupferstich und Holzschnitt, in denen sich weniger eine sinnengefällige Schönheit als der Reichthum der Erfindung und die Macht des Gedankens offenbaren können. Alle formalen Mängel werden reichlich aufgewogen durch die gesteigerte geistige Bedeutung und die unvergleichliche Popularität seiner Kunst. Nichts ist haltloser und unrichtiger als jene oft wiederholten Klagen, durch die gedrückten Verhältnisse seiner Heimat sei Dürer in seiner freieren Entwickelung gehemmt worden. Wenn er den Glanz des auswärtigen Künstlerlebens kennen lernte und doch nicht die günstigen Bedingungen annahm, die man ihm in Venedig und später in Antwerpen bot, so wußte er, was er that, er kannte den Boden, auf dem er wurzelte. Sein durchaus Deutsches Wesen bedingt ebensosehr die Größe wie die Grenzen seiner Kunst.

Dieser Grenzen war er sich selbst vollkommen bewußt. Es erwacht bei ihm das Streben nach Läuterung der Form, seine Reise nach Venedig

---

*) Dürer-Album, Berlin G. Schauer.

**) J. Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig, 1866. S. 105. Für Dürers Würdigung sind außerdem noch zwei ganz neue Schriften maßgebend: A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance, Leipzig, 1866; A. Springer, der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn, 1867).

bleibt nicht ohne Einfluß, er zuerst schafft die theoretische Grundlage für die Principien der Renaissance. Seine eigenen bunten, vielgestaltigen Bilder, einst seine Freude, genügen ihm in späteren Jahren nicht mehr, wie Melanchthon nach Dürers eigenen Worten erzählt*). Er erkennt, daß die Einfachheit der Natur die höchste Zier der Kunst sei und seufzt ob seiner Schwachheit, daß er jetzt nicht mehr das Ziel erreichen könne, welches am Schluß seines Lebens ihm klar vor Augen stand. Endlich näherte er diesem Ziele sich wenigstens in einem Werke, den vier Aposteln, in denen er zwar nicht die vollendete Formenschönheit, wohl aber die ungetrübte, schlichte Größe des Stils gewinnt.

Wo seine Arbeit aufhörte, setzte Holbeins Thätigkeit ein. Er führte practisch durch, was Dürer theoretisch erkannte, ihm war vom Anfang eigen, was Dürer nur im letzten Werk und auch da nur annähernd erreichte: der freie Sinn für die Schönheit der Form. Nicht der Einfluß Italiens, ob auch später fördernde Einwirkungen von dorther hinzutreten, ist es, der Holbein diese Bahn führt, sondern selbständig vom Wege der nordischen Kunst und ihrem Realismus gelangt er dazu. Seit Hubert van Eyck ist Holbein der Erste, dessen Blick im Anschauen der Natur nicht durch die bizarre Geschmacklosigkeit der gothischen Verfallsperiode getrübt wird. Er sieht die Dinge wirklich, wie sie sind, eine Eigenschaft, die er, in wunderbar früher Entwickelung, fast schon als Kind besaß, damals mit Bildnissen beginnend, wie er mit Bildnissen schloß. Die äußersten Consequenzen des Realismus scheut Holbein nicht, den Aussatz der Armen und Elenden zu den Füßen seiner heiligen Elisabeth stellt er mit medicinischer Treue dar, als Christus im Grabe malt er einen Leichnam, bei dem schon die Todtenstarre eingetreten ist, nach der Wirklichkeit; sein eigenes Kind, mag es gleich keineswegs schön sein, bildet er als Christkind auf den Armen der Meyer'schen Madonna oder als kleinen Liebesgott ab. Bis in den kleinsten Zug und in die feinsten Regungen giebt er die Natur und bringt die realistische Richtung zur höchsten Vollendung, deren sie fähig ist.

Trotzdem bleibt der Realismus nicht Holbeins letztes und höchstes Ziel, und selbst seine großartige Bedeutung als Porträtmaler, nach der man ihn lange allein zu schätzen wußte, beruht nicht auf diesem Grunde allein. Sein Auge ist so organisirt, daß es, wie die alten Niederländer, alles Einzelne in der Natur mit voller Schärfe erkennt. Gleichzeitig aber

*) Mel. Ep. L. I. S. 100. Brief an Georg von Anhalt.

versteht er auch, was jene nicht verstanden, nämlich einen Schritt zurückzutreten und das was er darstellt nicht nur im Einzelnen sondern auch als Ganzes zu sehen. So giebt es für ihn eine höhere Wahrheit als jene, welche in unbedingter Wiedergabe der einzelnen Erscheinungen besteht, er erkennt die allgemeinen Gesetze, welche diesen zu Grund liegen und überschreitet die Kluft, welche sonst in der nordischen Kunst zwischen dem Charakteristischen und dem Schönen liegt. Dasselbe Elisabethbild, das die naturalistische Schilderung der fürchterlichsten Krankheit enthält, offenbart in Gestalt und Antlitz der Heiligen höchste ideale Schönheit. Völlig individuell und doch zum Ideal verklärt erscheint auch die Mutter Gottes im berühmten Madonnenbilde zu Dresden. Ebenda und in jenem neuentdeckten Madonnenbilde zu Solothurn*) ist eine Abwägung der Massen, eine Linienschönheit der Composition, wie sie außerhalb Italiens noch nicht existirt hatte. Ohne so tiefgehende theoretische Studien gemacht zu haben wie Dürer, ohne zum Beispiel etwas von Anatomie zu verstehen, eignet sich Holbein rein durch sein künstlerisches Auge die Stilgesetze, den Linienschwung, die Formbehandlung an, wie die Italienische Renaissance sie entwickelt hatte. Die derben gedrungenen Gestalten seiner früheren Werke machen edlen, schlanken Bildungen Platz. Der formalen Meisterschaft gesellt sich von Anfang die Schönheit der Farbe. Während Dürer dieselbe nur als eine bunte, glitzende Zuthat behandelt, die den Augen gefällt, sind Holbeins Gemälde sofort coloristisch gedacht.

Wie er sich eine Stätte seines Wirkens im Auslande sucht, als sie ihm daheim nicht gewährt wird, so nimmt er auch fremde Bildungselemente, wo er sie findet, auf. Er versteht es, wirklichen Vortheil aus dem Studium der Italienischen Kunst zu ziehen, deren Einwirkungen Deutschen und Niederländischen Künstlern der Zeit zum Unheil ausschlugen; während diese äußerlich nachahmen statt nur zu lernen, ist sein eigner Charakter stark genug, um das Fremde wahrhaft verarbeiten zu können. Er stellt sich zur Italienischen Renaissance wie sich diese zur Antike stellte. Was er an deren Schöpfungen erblickt, soll ihm nicht die Natur ersetzen und statt ihrer zum Vorbild dienen, sondern ergänzt ihm die Natur und hilft ihm sie klarer und reiner zu sehen. Er handelt nach derselben Ueberzeugung, welche Dürer so schön in Worte faßte*): „Gehe nicht von der Natur in deinem Gut-

---

*) Vgl. den Bericht nach dem Vorwort.

*) Proportionswerk III. T. 3 b. — Citirt von Zahn. S. 84.

dünken, daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu finden. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie."

Diese ergänzende Stellung Holbeins zu Dürer werden wir ebenfalls gewahr, wenn wir seine Werke nach ihrem Gedankeninhalt ansehen; aber in dieser Hinsicht steht er nur an zweiter Stelle neben dem bahnbrechenden Dürer, während er in formaler Beziehung zuerst schöpferisch die neuen Pfade geht. Nach der Seite des Gedankens und der Erfindung hin bewegt er sich auf dem Boden, den Dürer für die vaterländische Kunst überhaupt erst geschaffen hat. Dennoch ist seine Unabhängigkeit von diesem Meister, der auf die Deutschen Zeitgenossen sonst so zwingenden Einfluß übt, erstaunlich. Manche Seiten, welche Dürer fehlen, bildet er aus. Ist Meister Albrecht in bunter, episodenreicher epischer Erzählung unerreichbar, so weiß Meister Hans dafür das ausgesprochen Dramatische schlagender und zugespitzter zu geben. Neben dem humoristischen Ton schlägt er auch den satirischen, welcher Dürer fremd war, an. Bleibt ihm das Gebiet des Grandios-Phantastischen, Uebermenschlichen, Unfaßbaren, welches Dürer zu Gestaltungen lockt, verschlossen, so steht ihm deshalb nicht minder das Gewaltige und Dämonische, wie in den Todesbildern, zu Gebote, aber er übersteigt darin nie die Grenzen des Malerischen, um sich in Phantasien, die nur der Dichter zum Ausdruck bringen kann, zu ergehen. Während bei Dürer manches Absonderliche und Verzwickte der Form eben aus jenem Ueberströmen von Gedanken und Phantasie, die sich nicht zu lassen wissen, entspringt, ist bei Holbein nie ein Zwiespalt zwischen Gedanken und Form, zwischen Wollen und Können, zwischen dem Drang der Phantasie und den Mitteln der Natur. Inhalt und Erscheinung stehen in reiner Harmonie.

Auch Holbeins Schöpfungen endlich wachsen aus dem Boden ihrer Zeit heraus, verkünden was diese bewegt und erfüllt. Namentlich in jenen zahllosen Erfindungen für den Holzschnitt, die echt volksthümlich-Deutsche Technik, nimmt er an den mannigfachen Bestrebungen der humanistischen Literatur, an den Leidenschaften und Kämpfen auf politischem und religiösem Gebiete theil, wird zum Herold der Reformation, indem er zwar nicht wie Dürer eine positive persönliche Glaubensüberzeugung ausspricht, aber desto entschiedener in negativer Weise mit schneidender Ironie und scharfer Satire für ihre Sache streitet. Dennoch ist ihm dies keineswegs das höchste künstlerische Ziel; sondern die ganze Herrlichkeit seiner Gestaltungskraft

wendet er an freie Schöpfungen idealen Inhalts und Stils, für deren Wirkung es keine zeitlichen Bedingungen und nationalen Schranken giebt. So ist seine Kunst eine solche, die — nach den Worten eines heutigen Dichters — nicht blos das verkündet, was die Epoche besitzt, sondern auch ahnend hervorbringt, was ihr fehlt.

Von den beiden Meistern ist also Dürer größer als Genius überhaupt, Holbein dagegen überlegen als Künstler oder, noch genauer, als Maler. Was Dürer schafft, ist die höchste künstlerische Offenbarung des specifisch Deutschen Geistes, Holbein dagegen setzt die Kunst des Vaterlandes in Einklang mit der großen modernen Kunstentwickelung überhaupt.

Während Albrecht Dürer nicht nur auf die Kunst in allen Gegenden Deutschlands einen unberechenbaren Einfluß übte, sondern auch eine große Anzahl von Schülern bildete, die seine Richtung weiter führten, kann von einer Schule Holbeins in keiner Weise die Rede sein. Wohl bringt die Süddeutsche und Schweizer Bildnißmalerei zahlreiche Arbeiten hervor, die Verwandtschaft zu Holbeins Stil verrathen, doch läßt sich von keinem einzigen bedeutenderen Künstler der folgenden Epoche nachweisen, daß er bei Holbein gelernt. Sehr mit Unrecht ist dies wiederholt von einigen Künstlern der Schweiz wie Nicolaus Manuel von Bern und Hans Asper von Zürich behauptet worden. Ersterer, älter als Holbein, hatte eher einigen Einfluß auf ihn, und der zweite, ein tüchtiger Bildnißmaler, derb und schwerfällig in der Form, wenn auch trefflich im Colorit, bleibt vom Geschmack des großen Baseler Meisters völlig unberührt. Muthmaßlich nennt Sandrart einen Süddeutschen Künstler als Holbeins Schüler: Christoph Amberger, der später in Augsburg lebt. Mit Recht weist er darauf hin, daß dieser „in seiner Manier zu malen, absonderlich im Contrafäten, dem berühmten Künstler Holbein gefolgt", und bemerkt dazu, daß er in Basels Nähe, nämlich um Straßburg herum, viel gethan habe. Wahrscheinlicher ist wohl, daß Amberger ein Schüler von Hans Burgkmair zu Augsburg war, mit dessen Stil der seinige eine unleugbare Verwandtschaft zeigt, doch hat er dann jedenfalls auch Holbeins Werke studirt, sowie directe Einwirkungen von Italien, namentlich von Venedig und der Lombardei her erfahren. Oft versteht er es, den Deutschen Charakter mit dieser modernen Manier trefflich zu vermählen, wie in dem coloristisch meisterhaften und fein gezeichneten Altar von 1554 im Augsburger Dom: die heilige

Jungfrau, von musicirenden Engeln und den Schutzpatronen Augsburgs umgeben, eine Schöpfung, die zu den edelsten Werken Deutscher Malerei zählt. Manchmal aber, wie im Bilde der klugen und thörigten Jungfrauen in St. Anna zu Augsburg, von 1560, wird auch er, wie seine meisten Zeitgenossen, durch mißverstandene Nachahmung der Italiener dem Manierismus in die Arme getrieben. Besser könnten wir ihn würdigen, wären jene Arbeiten, die Sandrart am meisten preist und welche, der Zeitrichtung nach, einer damaligen Künstlernatur weit mehr entsprechen mußten, als eigentliche Kirchengemälde, bis auf uns gekommen: die „sinnreichen Inventionen und Historien", die er auswendig an Augsburger Behausungen gemalt, und die zwölf großen Temperabilder auf Leinwand aus der Geschichte des Joseph in Aegypten, welchen Sandrart bereits mit Schmerz den Untergang drohen sah. Wahrhaft auf Holbein'schem Boden mochte sich der Künstler bewegen, wenn er solche Darstellungen aus der Bibel, namentlich dem Alten Testament, von ihrer einfach-menschlichen Seite auffaßte und rein als Geschichten schilderte „mit ungemeinem Verstand und Wahrheit, auch Ausbildung der Affecten, Passionen, Begierden, Anmuthungen, sammt allen umständigen Seltsamkeiten von Thieren, Gebäuden, Landschaften und Anderem, überaus meisterhaft gefertigt und ersonnen, also, daß dergleichen weder von Teutschen noch Andern jemalen an das Licht gebracht worden." Solche Berichte mögen uns erinnern, nicht zu vorschnell an jene allgemeine künstlerische Versunkenheit Deutschlands im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts, von der gewöhnlich gesprochen wird, zu glauben. Viel des Herrlichsten ist zu Grunde gegangen, doch auch das Uebriggebliebene bietet Stoff genug zu einer bessern Würdigung dieser Epoche. Was für ein Meister Amberger war, verkündigen namentlich seine Porträte. Der Kopf Sebastian Münsters im Museum zu Berlin steht unter den höchsten Leistungen der Bildnißmalerei aller Zeiten da und weicht kaum den eigenen Werken Holbeins, auf dessen Namen auch Ambergers Arbeiten häufig getauft sind*).

In England scheint Holbein ganz isolirt gestanden, ohne jeden Schüler oder Gehülfen gearbeitet zu haben. Seine künstlerische Richtung fand hier nicht die mindeste Nachfolge. Die besten Leistungen der Porträtmalerei in den letzten Jahren Heinrichs VIII. und unter Edward VI. sind mit Bestimmtheit Niederländischen Meistern beizumessen, und so behaupten dann

*) Zum Beispiel die Porträte in der Sammlung der Alterthümer zu Stuttgart und im Maximilians-Museum zu Augsburg. Vgl. Verz. d. Werke.

unter der katholischen Marie Antonis Moor und der Antwerpner Joas van Cleve das Feld. Daß Holbein in seiner reifsten Zeit, als sein Stil zur höchsten Vollendung gediehen war, der Heimat fern blieb, war ein schwerer Verlust für die vaterländische Kunst, die eines solchen Vorbildes bedurft hätte.

Denn noch einmal: vor Allem muß man sich hüten, das oft wiederholte Mährchen von einem allgemeinen Verfalle der damaligen Deutschen Kunst zu glauben. Dieser Ansicht kann nur der sein, welcher das wahre künstlerische Leben der Epoche nicht kennt und, einen fremden Maßstab anlegend, dasselbe an unrichtiger Stelle sucht. Nur das ist wahr, daß der reichen Entwickelung, welche die Deutsche Kunst bisher genommen, keine entsprechenden Fortschritte folgten. Wer ihr Wesen und ihre Geschichte kennt, wird die Ursache leicht verstehen.

Die Deutsche Kunst war in ihrer ganzen Entwickelung eine bürgerliche Kunst gewesen, hatte lediglich im städtischen Leben ihren Boden, wuchs hier auf solidem handwerksmäßigem Grunde, von zünftigen Meistern betrieben, heran. Die andern Stände, der verwilderte Adel, die rohen, ungebildeten Höfe hatten ebensowenig am künstlerischen Leben Theil, wie überhaupt am Aufschwung der Nation. Deshalb konnte hier die Kunst von vornherein nicht so wie in Italien dastehen, wo sie vom gesammten nationalen Leben getragen ward. Eine Zeit lang freilich schien es, als sollte sich aus dem tüchtigen und blühenden Einzelleben der Deutschen Städte ein großes nationales Gesammtleben entwickeln. Zur Zeit als Luther auftrat, hätte der Aufschwung Deutschlands andere Ergebnisse erwarten lassen: völlige Befreiung vom Joche Roms in religiöser und politischer Hinsicht, Einigung der Nation und ein mächtiges Kaiserthum, das sich auf die Städte gründete. Doch nichts von dem Allen trat ein. Die Reformation, von deren Erfolg das ganze nationale Schicksal abhing, gelangte innerlich ebensowenig wie äußerlich zum wirklichen Sieg. Der Fremdling, welcher die Kaiserkrone trug, verfolgte lediglich seine dynastischen Zwecke und hatte für eine Deutsche Politik kein Verständniß. Und als in den unteren Schichten eine Bewegung losbrach, die zum Sieg der nationalen Sache hätte führen können, als die Bauern mit ihren gerechten und mäßigen Forderungen auftraten, die nichts Anderes waren, als die nothwendigen Bedingungen einer menschenwürdigen Existenz, da gewann in den Städten der Krämergeist den Sieg über die politische Einsicht, sie halfen die Bauern niederwerfen, statt mit ihnen Hand in Hand zu gehen. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts war Deutschland in politischer wie religiöser Hin-

sicht zerklüftet, nur die einzelnen Fürsten und kleinen Landesherrn hatten auf Kosten des Ganzen daraus Vortheil gezogen, die aufstrebende Macht der Städte war im Wachsthum gehemmt, ihre handelspolitische Bedeutung durch Eröffnung neuer Wege des Weltverkehrs in allmäligem Sinken begriffen und ihre Unterwerfung im Schmalkaldischen Kriege schnitt ihnen die Hoffnung größeren Aufschwungs ab.

Trotzdem kann man jetzt noch durchaus nicht von einem eigentlichen Verfall des städtischen Lebens sprechen, der erst mit dem dreißigjährigen Kriege eintrat; es blieb nur auf dem Punkte, den es bisher erreicht hatte, stehen. Dasselbe gilt von der Deutschen Kunst. Freilich muß man ihre Hauptleistungen nicht auf dem Gebiete religiöser Darstellung finden wollen, denn es liegt in der modernen Entwickelung, daß diese jetzt nicht mehr die Kunst überhaupt, sondern nur ein Zweig derselben war; nicht in der Kunst höheren Stils muß man sie suchen, denn für diese ist eben ein großes nationales Leben, welches jetzt fehlte, die nothwendige Bedingung. Und so konnte ein glänzender Genius wie Holbein, der die Fesseln der beschränkten, zünftigen, kleinbürgerlichen Kunst sprengte und den großen Stil der echten Renaissance anzunehmen wußte, nur vereinsamt auf dem Pfade bleiben, den er ging.

Dennoch war die Fülle künstlerischer Begabung in Deutschland keineswegs erschöpft, war hier reicher und gesünder als gleichzeitig, mit Ausnahme von Venedig, in ganz Italien, wo Entartung und Manierismus den größten Meistern auf dem Fuße folgten. Sobald die Deutsche Kunst nicht heraustrat aus der kleinbürgerlichen Sphäre, auf die sie ursprünglich angewiesen war, zeigte sie ein blühendes Leben und eine ungeschwächte Kraft. Selbständig erfindende Meister fahren fort, den Holzschnitt und Kupferstich zu pflegen, welche im Deutschen Kunstleben noch dieselbe Bedeutung haben wie ehedem. Als Holbein stirbt, ist noch ein Künstler wie Hans Sebald Beham thätig, der in echt vaterländischer Auffassung der Wirklichkeit, doch frei von aller Befangenheit und Härte, das tägliche Leben und Treiben giebt, und sogar für religiöse Motive — man braucht nur an seine wundervollen kleinen Apostelfiguren zu denken — in dieser schlichten Volksthümlichkeit den rechten Ton findet. Den gleichen Weg gehen die meisten der übrigen sogenannten Kleinmeister, selbst noch die folgende Generation wie Virgil Solis, und bilden auch in technischer Hinsicht den Kupferstich in ihren zarten Arbeiten von bescheidenstem Umfang zur feinsten Vollendung aus. Ebenso blühen jene Zweige der Malerei, welche am innigsten mit

dem einfachen bürgerlichen Leben zusammenhängen, in erste Linie das Porträt. Im neuen Kunstgebiet der Landschaft tritt zu Ende des Jahrhunderts ein so origineller und feinsinniger Meister wie Elzheimer auf. Treffliche Leistungen bringt zudem die decorative Frescomalerei, namentlich an den Hausfassaden, hervor. Die Narrenstiege auf Schloß Trausnitz bei Landshut, Tobias Stimmers „Haus zum Ritter" in Schaffhausen und die Malereien vieler Augsburger Wohnhäuser sind glänzende Kunstwerke; in technischer Hinsicht hat sogar die Deutsche Frescomalerei nie wieder Aehnliches hervorgebracht. Künstler, die in ihren Staffeleigemälden, namentlich den Kirchenbildern, manierirt erscheinen, entfalten hier eine herrliche Farbenpracht, eine kecke Frische und reiche, fröhliche Phantasie.

Und wie die Fassadenmalerei sind auch die Häuser selbst, an denen sie sich ausbreiten, würdige Schöpfungen der damaligen Kunst. Erst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dankt die Architektur der Renaissance in Deutschland ihre Ausbildung, auch sie erwächst hauptsächlich auf dem Boden des städtischen Lebens, ist im Profanbau, den fürstlichen Palästen, den Rathhäusern, dem bürgerlichen Wohnhause schöpferisch, und entfaltet hier einen überraschend edlen und gediegenen Geschmack, der oft den Leistungen der Italienischen Früh-Renaissance näher steht, als der gleichzeitigen dortigen Architektur und sogar in Anlage und Decoration manche Elemente der gothischen Baukunst glücklich und originell zu bewahren versteht.

Das Bürgerhaus ist jetzt die wahre Stätte der Kunst in Deutschland, nicht nur außen, sondern auch innen, nicht nur durch sich selbst, sondern auch durch das, was es enthält. Was sich hier dem Auge bietet, legt von einer herrlichen Blüte des Deutschen Kunsthandwerks Zeugniß ab, die Täfelungen und Holzdecken der Zimmer, wie die Teppiche, welche die Wände bedecken, die Möbel mit Schnitzwerk und eingelegter Arbeit, die Schlösser an den Thüren, die Gitter aus Schmiedeisen, welche Flur und Vorhöfe absperren, die kleinen Sculpturen und Elfenbeinschnitzereien, die Geräthe vom einfachen Glas oder Thonkrug an bis zum blinkenden Pokal aus Silber und Gold. In allen diesen Industriezweigen war mit dem feinsten Kunstgefühl die edelste Gediegenheit verbunden und der reinere Geschmack leistete hier länger als in andern Ländern dem Eindringen des Barockstils Widerstand. Damals spielte das Deutsche Kunsthandwerk eine der ersten Rollen auf dem Markt von Europa, während es sich heut vom Abhub des Auslandes nährt. Aller Orten waren die Arbeiten Deutscher Goldschmiedekunst gesucht, die Werkstätten Süddeutscher Waffenschmiede, zum Beispiel

in Augsburg, wurden von Fürsten und Herren fremder Länder beschäftigt, selbst die Prachtrüstungen Französischer Könige, zu denen sich die Entwürfe im Kupferstichcabinet zu München befinden*), stammen aus Deutscher Fabrik. Wahrlich, diese Epoche, welche Unkenntniß oder tendenziöse Auffassung als eine Zeit des Kunstverfalls verrufen, besaß eine Kunst auf so gediegener Grundlage, daß wir nur staunend und beneidend auf sie zurückblicken können! Das wird uns bald noch entschiedener zum Bewußtsein kommen, seit jetzt das neue Nationalmuseum zu München eröffnet worden ist, diese für die Kenntniß Deutscher Kunst epochemachende Anstalt.

Deutschlands künstlerisches Leben barg also im höchsten Maße die Fähigkeit, zu geeignetem Zeitpunkt und bei günstigen Verhältnissen auch einer Kunst höhern Stils das Dasein zu geben. Eine solche hätte unzweifelhaft lernend und nacheifernd auf Holbein zurückgeblickt, wie dies die Vorkämpfer eines neuen Aufschwungs in Italien und den Niederlanden thaten, namentlich, nach Sandrarts Zeugniß, Michelangelo da Caravaggio, das Haupt der realistischen und coloristischen Richtung Italiens, dem zum Beispiel jene kleine Scene aus Holbeins Todesbildern zu seinen berühmten Spielergruppen die Anregung gegeben, und der große Peter Paul Rubens, der Holbein hoch hielt und in der Jugend fleißig studirte. Aber zur Zeit, wo ein Meister wie Rubens, aufs Neue der Flämischen Kunst eine nationale Sprache verlieh, wo dann in Holland ein bahnbrechender Künstler wie Rembrandt auftrat, brach über Deutschland der dreißigjährige Krieg herein, alles nationale Leben, alle Kultur und die Blüten wie die Keime Deutscher Kunst vertilgend.

Erst mit dem Schluß des vorigen Jahrhunderts begann in unserm Vaterlande nach langer Pause ein neuer Aufschwung im Gebiet der bildenden Kunst. Faßt man die Meister in das Auge, welche jetzt zuerst die richtigen Pfade einschlugen, Asmus Carstens und Karl Friedrich Schinkel, so scheint ihr Ziel mit demjenigen nahe zusammenzutreffen, welches die Deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts erstrebt und Holbein erreicht hatte. Wenn sie danach rangen, große Gedanken und klare Empfindungen in lautere, schöne Formen zu fassen, wenn sie die Schöpfungen des classischen Alterthums und die großen Meister des 16. Jahrhunderts studirten, nicht sie nachahmend, sondern von ihnen lernend die Natur zu sehen, so handelten sie im Geist der Renaissance. Der Zusammenhang mit ihr

*) Entdeckt und photographisch herausgegeben von Prof. J. H. von Hefner-Alteneck.

ist überall wahrzunehmen, wo der moderne Geist fähig ist, sich durch die Mittel der bildenden Kunst zu offenbaren.

Auch in der neuesten Deutschen Kunstentwickelung gab es Rückschläge, ebenso wie es in der neuesten nationalen Entwickelung Deutschlands nicht daran gefehlt hat. Dennoch sind wir zu dem Glauben berechtigt, daß unsere Kunst in gesundem Aufstreben begriffen sei. Dasjenige wenigstens, was die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts in ihrem ferneren Verlauf entbehrte, und was allein der künstlerischen Kraft die Möglichkeit gewährt, ihr Höchstes zu leisten, das große nationale Leben, ist jetzt mehr als ein bloßer Traum.

I. Urkundliche Nachrichten über den Maler Hans Franck.

1. Rothes Buch der Zunft zum Himmel.

Bannerbuch.

„Die nochgeschriebenen meister Sind usgezogen in Burgun vf samstag noch vnsser frowen Himmelfart Dag im xv^c^xjjj jor .... Hans Franck der moller."

2. Rathsrechnungen.

Fronvasten Rechnung Secunde Angarie Anno xv^c^ Decimo septimo.

Die Thome.

Item x lb geben dem Maler hans francken so man Im noch schuldig gewesen ist.

Fronvasten Rechnung. Quarte Angarie anno decimo septimo. Item xx lb. gebenn Hanns Franckenn dem Moller von dem Salzhus die Löwenn vnnd Schylt daran zvmalenn vnnd sust die Egk vnnd anders daran vss zestrychenn ouch annders so er ininenn hedd gearbeitet vnnd gemacht. Vnnd ist desshalben bis vff disenn huttigen tag bezalt. vff Sampstag nach Johannis Aǫ. d. xvij.

Fronvasten Rechnung prime angarie Anni quingentesimi decimi octavi.

Sabbate vigilia Jacobi.

Item 1 lb. v s. Hanns Franckenn dem Moller vff den verding s. Jacobsbrunnen.

Kerbbuchlin prime Angarie Anno xv^c^xviij.

Sabbate vigilia Jacobi apostoli.

Hanns Frannckеn dem Maler vff das verdink S. Jacobs Brunnen. Item x s. viij d.

Sabbate post Jacobi.

Item v lb. xiij s. vff den verding S. Jacobsbrunnen.

Summabuchlin der dryer Hernn Secunde Angarie Anno xv^c^ decimo octavo.

Sabbate post Michahelis.

Item x lb. Hans Francken dem Moler vff das verding Spalenthor zv malen.

Sabbate ante Symonis et Jude.

Item ij lb. dem Maler vff das verding dess ynnern Spalenthor.

Sabbate ante omnium Sanctorum.

Item ij lb. xv ss. dem Moler die zynnen am tor vsszestrichen.

Sabbate post Martini.

Item iij lb. dem Moler vff das verding Innern Spalenthor.

(Im Kerbbüchly wird bei derselben Notiz sein Name genannt.) Sabbate post Katherine.

Item i lb. dem Maler vff das verding Innern Spalenthor.

Sabbate ante Thome.

Item iiij lb. ix ss dem moler das Inner Spalenthor vsszestrichen.

(Im Kerbbüchly wird das Vorige mit wenigen Abweichungen wiederholt.)

Kerbbuchlin Quarte Angarie anno xv^c decimo nono. Sabbate ante Cantate.

Item II lb. geben Hanns Franncken aber vff das Hus In der Rebgassen.

Die Notiz aus dem Zunftbuch theilt Passavant (Peintre Graveur III S. 445 in ungenauer Form mit, hatte also wohl nur mittelbar Kunde davon erhalten. So begegnet ihm das Mißverständniß, anzunehmen, Hans Franck habe sich 1513 nach beendigter Lehrzeit auf die Wanderschaft begeben und er baut hierauf sogar einen Schluß auf das wahrscheinliche Alter des Hans Franck. Dieser aber gehört zum Banner der Zunft und macht mit demselben den Feldzug nach Burgund mit. — Dem Verfasser ist Passavant's Vermuthung über die Identität dieses H. F. mit Lützelburger immer unwahrscheinlicher geworden, seit ihm Herr His-Heusler die Mittheilung zugehen ließ, daß er in den Taufregistern von St. Leonhard, welche bis 1529 zurückreichen, einen Michel Lützelburger und einen Jakob Lützelburger gefunden, welche zwischen 1529 und 1533 als Väter genannt werden. Daraus folgt, daß L. eine in Basel ansässige Familie war, und daß der eigentliche Familienname des Formschneiders wirklich Lützelburger lautete, nicht Franck. Leider gehen die Taufregister nur bei St. Leonhard und St. Theodor so weit zurück.

II. Sendschreiben des Baseler Rathes an Holbein und Bestallungsbrief.*)

1. Concepte abgegangener Missive, Band 1529—1534 fol. 73.

Meister Hansenn Holbein dem
Maler Jetz Inn Engellant.

Wir Jacob meiger Burgermeister vnnd Rhat der Statt Basel, Embietenn vnserm lieben burger, Hansenn Holbein vnsern gruß, Vnd darby zu uernemen,

*) Das erste ganz, der zweite theilweise von Hegner mitgetheilt, wortgetreu zuerst aber von E. His-Heusler, „Beiträge zur vaterländischen Geschichte", Basel, vol. VIII. — Einige orthographische Abweichungen im Sendschreiben nach einer Pause des Originals, die der Verfasser Herrn His-Heusler verdankt.

das vnns gfallen welte, das du dich zu dem fürderlichistenn wider anheimsch versugtest So welten wir damit du, desterbaß by Huß pliben, din wib vnd kind erneren mogest, dich deß Jars mit drissig stuken gelts, biß wir dich baß versechen mögen, frunthlich bedenncken vnd versechenn, Haben wir dir, dich hienach wustest zuhaltenn, nit vnanzeigt wellenn lassenn, Dat. mentags den ij tag Septembris Anno xxxij°.

2. Bestallungsbuch 1509—1591.

Meister Hannsen Holbeins des Mallers bestallung.

Wir Jacob Meyger Burgermeister, vnnd der Rath der Statt Basel, Thund khund, vnnd Bekennend, mit disem Brieff, Das wir vß sonnderem geneigten willen, den wir zu dem Erbaren, vnnserem lieben Burger, Hannsen Holbein, dem maler, von wegen, das er siner Künstriche, für andere Maler, wyt berümpt ist, tragend, Ouch vmb willen, das er vns, in sachen vnnser Stett Büw, vnnd annders belanngende, dessen er verstand dreit, mit Ratten diennstbar sin, vund ob wir zun Ziten, malwerck zemachen hettenn, vnns dasselbig, doch gegen zimblicher belounung, getrüwlich vertigen söllen, Erst gesagtem Hannsen Holbein, zu Rechtem vnnd frigem wartgelt, vff vnnserem Richthus, doch mit gedingen hienach volgt, vnnd allein sin lebenlang, Er sye gsund oder sich, jerlich glich zu den vier Fronvasten geteylt, fünffzig guldin, wart vnnd diennstgelt, zegeben, vnnd abrichten zelassen, bewilligt, verordnet vnnd zugesagt haben, Also, demnach gesagter Hanns Holbein, sich Jetzt ein gute Zit, by der künigklichen Mayestat In Engelland, enthalten, vnnd alß (sinem anzeigen nach) zu ersorgen, das er villicht Innerhalb zweyen Jaren den nechsten volgende, nit wol mit Gnaden, von Hoff scheyden möge, da so haben wir Im, nach zwey, die nechsten Jar, von dato volgende, daselbst in Engelland zeverbliben, vmb ein gnedig vrlob zediennen, vnnd zuerwerben, vnnd dise zwey Jar, siner Hussfrowen, By vnns wonhafft, jedes Jars vierzig gulden, Thut alle Quattember zechen guldin, vnnd die vff nechst künfftige Wienacht, in der fronvastenn Lucie, Alß für das Erst Zill, abzerichten lassen bewilligt; Mit dem Anhang, ob Hanns Holbein innerhalb disen zweyen Jaren, in Engelland abscheiden, vnnd zu vnns alhar gan Basel hußheblich komen würde, das wir Im, sin geordnete fünffzig guldin Wart, vnnd Diennstgelt, von Stund an gan, vnnd Ime die, zu den Fronvasten glich geteylt, abrichten lassen wöllen, vnnd alls wir wol ermessen kennen, das sich gesagter Holbein, mit siner Kunst vnnd Arbeit, so wit me wert, dann das sy an alte Muren, vnnd Hüser, vergüttet werden sölle, allein By vnns nit am Basten, gewünlich betragen mag, da so haben wir gesagtem Holbein, gutlich nachgelassen, das er unverhindert vnnsers Jar Eyds, doch allein umb siner Kunst, vnnd Hantwercks vnnd sunst gar kheiner anderen vnrechtmessigen, vnnd arglistigen sachen willen, wie er dessen von vnns

gnugsam erinneret, von frömbden Küngen, Fürsten, Herren, vnnd Stetten, wol möge Dienstgelt erwerben, annemen, vnnd empfachen, das er auch die Kunststuck, so er alhie by vnns machen wirdeth, im Jar einmal, zwey oder drü, doch jeder Zit, mit vnnserm gunst, vnnd erloubung, vnnd gar nit hinder vnns, in Franckrich, Engelland, Meylannd vnnd niderland, frembden Herren zu füren, vnnd verkouffen möge, doch das er sych in sollichen Reysen, gefarlicher wyse, nit vßlendisch enthalte, sonnder sine Sachen, jeder Zit, fürderlich vßrichte, vnnd sich daruff one verzug anheimsch verfüge, vnnd vnns wie obstat, dienstbar sye, wie er vnns dann zethund Globt vnd versprochen hat, vnnd so, wann vilgenanter Holbein, nach dem gefallen Gottes, die Schuld der natur bezalt, vnnd vß der Zit dis Jamertals verscheiden ist, alßdann soll dise bestallung, diennst vnnd wartgelt, mit sampt gegenwärtigem Brieff, hin, Tod, vnnd ab, Wir vnnd vnnsere nachkomen dessenhalb niemanden nützit mer zegeben schuldig, noch verbunden sin, Alles vffrecht, Erbarlich, vnnd on geferde, Des zu warem Vrkhund, haben wir vilgenantem Holbein, Gegenwärtigen Brieff, mit vnnser Stett Secret anhanngendem Insigel, verwart, zu hannden gegeben, vff Mitwuchen den xvj tag Octobris Anno xxxviij.

III. Aus dem Katalog König Karls I. von England.

A catalogue and description of King Charles the First's capital collection etc. Now first published from an Original Manuscript in the Aschmoleian Musaeum at Oxford (Vertue) London 1757.

Pictures.

No. 14.

Done by Raphael Urbin.

Item. A little St. George, which the King had in exchange of my Lord Chamberlain, Earl of Pembroke, for the book of Holben's drawings, wherein are many heads, which were done with Crayons, which my Lord Chamberlain immediately, so soon as he received it of the King, gave it to my Lord Marshal, Earl of Arundel; .... [Vgl. S. 170 dieses Bandes.]

No. 22.

Bought out of Germany by Sir Hen. Vane Treasurer of the household, and given to the king; done by some good German Painter.

Item. A Picture in a black frame of a German in a furr'd cap and habit, together with his wife, in one piece, dressed with Muslin [falsch gedruckt für much linnen] about her head, in a landskip, half figures less than the life, painted upon the right light. (Length) (Breadth)

1 f. 2 (2) f. 1

[Jetzt in Hampton Court fälschlich als H. Holbein d. J.

Bildnisse seiner Eltern. Vgl. Verzeichniß der Werke, Hampton Court.]

No. 30.

Done by Holben, given to the king by the deceased Sir Rob. Killigrew, Vice-Chamberlain to the Queen's Majesty.

Item. In an old defaced guilded frame, wherein a side-faced gentleman, out of Cornwall, in his black cap, painted with a long peaked beard, holding both his hands before him; some part of a landskip, being less than the life, upon a defaced cracked board, painted upon the wrong light.

(L.)		(B.)	
Feet.	Inch.	Feet.	Inch.
1	$5^1/_2$	1	$^1/_2$

[Porträt des Reskymer, Hampton Court. Vgl. S. 242 dieses Bandes.]

No. 43.

Done by Holben.

Item. The picture of Frobenius, with his printing tools by him; being Erasmus of Rotterdam's printer and landlord at Basil; in a black frame. [S. Nr. 49.]

No. 46.

Done by Holben; given to the king by Sir Rob. Killigrew, the Queen's Vice-Chamberlain.

Item. In an old defaced round gilded frame, painted upon a board, a certain gentleman, almost side-faced, with a long beard, and in a black cap, holding with one of his hands his furred gown; the picture being defaced by washing, painted upon the right light. 1 f. 3 — f. 0 [Unbekannt.]

No. 48.

Done by Holben, given to the king by Sir Hen. Fanchurch.

Item. Here under is placed, in a round turned of one piece of wood, and the frame about is whited and gilded, whereupon the picture is painted, is of Sir Tho. More, with a black cap, and furred gown with red sleeves, painted upon the wrong light. — f. 4 — f. 4. [Unbekannt.]

No. 49.

Done by Holben.

Item. The picture of Erasmus of Rotterdam, in a high black frame; done by Holben, fellow to the aforesaid piece of Frobenius, painted upon the right light. 1 f. 9 1 f. 1.

[Mit Nro. 43 in Hampton Court, als Holbein, doch nur Copien. Vgl. B. I. S. 261, B. II. S. 144.

(Limnings.)

No. 22.

Copied by Peter Oliver after Hans Holben, whereof my lord of Arundel has the principal.

Item. The picture of king Edward VI. in his infancy, in a red cap with a white feather, and a red coat laced with

gold, and golden cloth sleeves, holding in his left hand a round golden rattle, and with his right hand in some action; by a green table, whereupon is written in white and black letters, being in a black shutting frame, painted upon the wrong light. — f. $4^3/_4$ — f. 2.

No. 27.

Done by Hans Holben, and given to the king by my Lord Suffolk.

Item. Done upon the right light, the fourth picture [in einem Rahmen mit acht Bildern von des Königs Vorfahren] being King Henry VIII. flat and full-faced, in a black cap with a white feather, in a golden habit, and furred gown, and a very little falling band. — f. $1^3/_4$ — f. 0.

[Bartlose Porträts des Königs fallen vor Holbeins Zeit. Keines der vorhandenen (z. B. in Windsor, Bibliothek) hat mit seinem Stil Aehnlichkeit.]

Item here follow four several pictures of King Henry VIII. in white turned ivory boxes without crystal; which are a parcel of pictures given to the king by my Lord of Suffolk.

No. 45.

Supposed to be done by Holben and given to the king by my Lord of Suffolk.

The first, done upon the wrong light, in a round turned white ivory box, being King Henry VIII. in a black cap with a white feather, and silk embroidered doublet with a furred cloak. — f. 2. — f. 0.

No. 60.

Bought by the king, copied by Peter Oliver after Holben.

Item. Done upon the wrong light, Upon a blue grounded card, the picture of Dr. Chambers, Physician to King Hen. VIII. in a black cap, in a furred gown, without a ruff, in a black turned box, without a crystal. — f. $1^3/_4$ — f. $1^1/_2$.

No. 64.

Done by Hans Holben, given to the King by Sir H. Vane.

Item. Done upon the wrong light, Upon a round card, one of the Duke of Brandon's children, being in a purple habit laced with velvet lace, with both his hands before him. — f. 2 — f. 0.

No. 65.

Done by Hans Holben, given to the King by Sir Henry Vane.

Item. Another fellow piece of the same Duke of Brandon's children, in a black cap and habit with green sleeves, leaning with his left arm upon the table, bending his head

towards his left shoulder, on the table written his age and the year of our Lord, done upon the wrong light. — f. 2 — f. 0.

No. 75.

Done by old Isaac Oliver after Holben

Item a little piece where Death with a green garland about his head, stretching both his arms to apprehend Pilate, in the habit of one of the Spiritual Prince Electors of Germany. — f. $2^1/_2$ — f. 2.

[Scheint die Nachahmung eines Holzschnittes auf Holbeins Todesbildern, wahrscheinlich des Herzogs, zu sein.]

The second volume.

Of all such of the King's Pictures, As were by his Majesty's especial appointment placed, and at this present time remaining in Whitehall, in the several places following.

. . . .

In the Privy Gallery at Whitehall.

No. 56.

A Whitehall piece, on board.

Item a long piece painted with gold, where King Henry VIII. sits with his Queen, and his son Prince Edward on the right side, and his two daughters, Queen Mary and Queen Elizabeth, standing at each side; and a fool at the left side in the door with a jackanapes on his shoulder, and on the other side a waiting-woman, little entire figure.

10 f. 0 6 f. 0.

[Jetzt als „Holbein" in Hampton Court. Die Benennung ist also eine moderne Erfindung. Das Bild hat zu Holbein nicht die mindeste Verwandtschaft. Die Königin ist Katharina Par. In den modernen Aufschriften des Rahmens ist sie irrig Jane Seymour genannt und es sind auch die Namen der beiden Prinzessinnen verwechselt. Vgl. J. G. Nichols, Portraits of Edward the Sixth, p. 10, 11. — National Portrait Exhibition 1866, Nr. 170].

No. 65.

A Whitehall piece, by H. Holben.

Item. The picture of Queen Elizabeth when she was young, to the waist, in a red habit, holding a blue book in both her hands, and another book lying upon the table, in a gilded wooden frame, painted on board. 5 f. 0. 4 f. 0.

[Dies prachtvolle Porträt der späteren Königin Elisabeth als eines ganz jungen Mädchens wird im Inventory of Henry VIII. Gardrobe. I. (Bibl. Hasl. 1419 A., Britisch Museum) so erwähnt: „151. Item a Table with the picture of the ladye Elizabeth her grace with a booke in her hande her gown like Crymeson cloth of golde withe workes." Dies Inventar Heinrichs VIII. wurde, nach dem allgemeinen Titel, im Jahre 1547, gleich nach seinem Tode, aufgesetzt. Nach Mr. Wornum (p. 392 Anm.) gehört dies Bild zu denjenigen, welche in einem früheren Inventar v. 1542 (Public Records — No. 160, Miscellaneous Volumes of the Augmentation Office) noch nicht genannt werden. So ist es also spätestens 1547 gemalt und Elisabeth, geb. 1583, sieht auch mindestens wie 14 Jahre, eher älter, aus. Demnach ist das Bild erst nach Holbeins Zeit gemalt, hat auch nicht die leiseste Aehnlichkeit mit ihm, sondern zeigt einen Niederländischen Künstler ersten Ranges. — Jetzt in S. James' Palace. — National Portrait Exhib. 1866. Nro. 247.]

No. 29.

Done by Holben.

Item. Upon a crack'd board the picture of a merchant, in a black cap and habit, having a letter with a knife in his hand, cutting the seal thread on the letter, a seal lying by, upon a green table; brought by Sir Henry Vaine and given to the King. 2 f. 0. 1 f. 7.

[Porträt des Hans v. Antwerpen zu Windsor Castle. Vgl. S. 208.]

IV. Ueber die Brautporträte, aus den State Papers u. s. w.

A. Porträt der Herzogin von Mailand.

State Papers. vol. VIII. King Henry the Eighth. Parth V.

CCCCLXXX. Hutton to Crumwell. Brüssel, 4. Dec. 1537 (p. 5.)

My humble dieutie remembered to Your Lordshipe. Upon the recept of your letters addressid unto me by this berrar, I have made as myche secret sherche as the tyme wold permyt. The which albeit hadbyn of lengar countenewance, I cold not perceve that anny sherche cold have found wone soo notable a personage, as were meit to be lyknyd to that noble Raynge. In the Court ther is wayttyng uppon the Queyn a lady of

thage of 14 yerres, daughtar unto the Lord of Breidrood, of a goodly statwre. She is notid varteos, sadde, and womanly; hir beautie is competent, hir mother is departid this world, who was daughter to the Cardynall of Luikes Sister. It is thought that the said Cardinall wold give a good dote to have her bestoid after his mynd. There is a widdowe, the wiche also repayrithe often to the Court, beyng of goodly personage. She was the wyffe of the late Yerle of Egmond, and, as I ame inffurmyd, she passithe fortie yeres of age, the wiche dothe not apeire in my judgement by hir face. Ther is the Duches of Myllayne, whom I have not seyn, but as it is reported to be a goodly personage and of excellent beautie. The Dewke of Clevis hathe a daughter, but I here no great preas neyther of her personage nor beawtie. u. s. w.

Alle folgenden Briefe Hutton's handeln über die Herzogin von Mailand. Hier seien nur diejenigen Stellen, die von Holbein melden, mitgetheilt:

CCCCLXXXVIII. Hutton to Crumwell. (Brüssel, 14. März 1538) S. 18.

My most bounden duetie remembered unto Your good Lordshipe. Pleasithe the same to be advertissid, that the 10^{th} of this present monethe in the evenyng arivid here your Lordshipis sarvand Phillip Hobbie, acompenied with a sarvand of the Kynges Majisties namyd Mr. Haunce, by wiche Philipp I recevyd your Lordshippis letter, beryng date at Saynct Jamys the second day of this present. Theffect whereof apercevyd, havyng the day beffore sent wone of my sarvandes towardes youre Lordshipe withe a picture of the Duches of Myllain, I thought it very nessisarie to stey the same, for that in my openion it was not soo perffight as the cawsse requyrid, neyther as the said Mr. Haunce coold make it. Uppon wiche determination I dispachid another of my sarvandes, in post, to return the same, wiche your Lordshipe shall receve by this berrar. [Es folgt die Erzählung von seiner Audienz bei der Regentin, der er sagt:] And for as myche as your Lordshipe had hard great commendation of the furme, beautie, wisdom, and other verteos qualiteis, the wiche God had indewid the Said Duches with, Youw cold perceve no mean more meit for the advauncement of the same [d. h. mariage], then to procure her perffight pictur; for wiche your Lordshipe had sent, in compeny of your said sarvand, a man very excellent in makyng phisanymies; u. s. w.

P. 19. The next day foloyng, at wone of the cloke in the aftre noon, the said Lord Benedike came for Mr. Haunce; whoo havyng but thre owers space hathe shoid hym self to be master of that siens, for it is very perffight; the other is but sloberid in comparison to it, as by the sight of bothe your Lordshipe shall well aperceve.

Dann handeln noch einige Briefe Hutton's sowie einige spätere von Vaughan und Wriothesley (v. S. 53 an) über diese Werbung. Interessante Schilderung ihrer Persönlichkeit S. 59 und höchst merkwürdiger Bericht über Wriothesley's letzte Audienz bei ihr in seinem Briefe vom 1. Februar 1539, S. 142—148. Hier kommt übrigens (S. 143) die Stelle vor: . . . and oneles I be deceyved in my judgement, which in all thinges but specially in this Kynde of judgement, is very basse, she was yet never soo wel paynted, but her lyvely visage dothe much excel her poincture.

B. Bild der Anna von Cleve.

Henri Ellis. Original Letters illustrative of English History. vol. II. London 1825, p. 121. Letter CXLIV. (Nicholas Wotton an den König, Düren, 11. August 1539.) . . . As for th' education of my sayde Ladye, she hathe from her childehode (lyke as the Ladye Sybille was, tyll she wer maryed, and the Ladye Amelye hathe ben and is) ben brought up withe the Ladye Duchesse her mother, and yn maner never from her ellebow, the Ladye Duchesse being a wyse Ladye, and one that very streytelye lookithe to her children. All the gentylmenne of the cowrte, and other that I have askyd of, rapporte her to be of very lowely and gentyll condicions, by the whiche she hathe so muche wonne her mothers favor, that she is very lothe to suffer her to departe from her. She occupiethe her tyme moste with the nedyll, wherwithall she . . . . . . She can reede and wryte her . . . . . . but Frenche, Latyn, or other langaige she . . . . . one nor yet canne synge nor pleye upon onye instrument; for they take is heere yn Germanye for a rebuke and an occasion of lightenesse that great Ladyes shuld be lernyd or have enye knowledge of musike. Her witte is so goode, that no doubt she wille yn a shorte space lerne th 'Englisshe tongue, when so ever she puttithe her mynde to hit. I cowde never heere that she is ynclyned to the good cheere of this Cowntrey, and merveyle it wer yf she shulde, seinge that her brother, yn whome yet hit were sumwhat more tolerable, doth so well absteyne from hit. Your Graces servante Hanze Albein has taken th 'effigies of my Ladye Anne and the Ladye Amelye, and hathe expressyd theyr imaiges verye lyvelye.

Der merkwürdige Brief des Earl of Southampton an den König, Calais, 13. Dec. 1539, State Papers vol. VIII. S. 208—213.

Bei dieser Gelegenheit sei noch auf einen in künstlerischer Hinsicht interessanten Brief in diesem Bande der State Papers hingewiesen, Wallop an Heinrich VIII., Mellun, 17. Nov. 1540, S. 479—486. Hier wird Franz I. von Frankreich als Kunstfreund sehr lebendig geschildert, eine Stelle ist aber auch interessant um die Kunstliebe Heinrichs VIII. zu zeigen. (p. 484): . . . and from thense brought me into his gallerey (zu Fontainebleau) keping the key therof Hym self (d. h. Franz I.), like as Your Majestie useth.

V. Aus den Haushaltsrechnungen des Königs.

A. Book of his Majestys household expenses 29—33 Henry VIII. (Februar 1538 bis Johannis 1541) British Museum, Arundel M. S. 97.

Paymente in February A° xxix°

Item for luke Hornebaud paynter	lv S. vj d.

Paymente in Marche A xxix°

Item paid to philip hoby by the Kinge commaundement certefyed by my lord privy seale lettre for his coste annd expences sent in all possible diligence for the Kinge affaires in the parties of beyonde the See	xxiij li vj S. viijd.
Item for luke hornebaud paynter	lv S. vj d.

Quarter wag. at our lady day A° vt supra.

Item for Hans Holben paynter	vij li x S.

Paymente in Aprill A° xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . . .	lv S vj d.

Paymente in May Anno xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . . .	lv S vj d.

Paymente in June A xxx°

Item for luke hornebaud paynter	lv S vj d.

Quarter Wag. at midsommer A° xxx°

Item for Anthony Toto and barth. pen paynters	xij li x S.
Item for Hans Holbyn paynter for one hole yeres annutie aduanced to him before hand the same yere to be accompted de from our ladye dey last past the somme of	xxx li

Paymente in July Anno xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . .	lv S vj d.

Paymente in August A° xxx°

Item paid to philip Hoby by the kinge commaundement certefyed by my lord privyseale lettre for his coste annd expences sent in all possible diligence for the Kinge affaires in the parties of beyonde the See	xxiij li vj S viij d.
Item for luke hornebaud paynter	lv S vj d.

Yet payment in September A° xxx°

Item for luke hornebaud paynter wagis . . .	lv S vj d.

Quarter wag. at mighelmas A° vt supra.

Item for Anthony Toto and Bartilmew pen paynters	xii li x S.
Item for Hans Holbyn paynter wage . .	nihil quia solutum per warrant.

Paymente in Octobre Anno xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . .	lv S vj d.

Paymente in Nouembre A° xxx°

Item for luke hornebaud paynter wage . . .	lv S vj d.

Paymente in Decembre Anno xxx°.

Item payde to Hans Holbyn one of the Kingis paynters by my lorde pryviseales lettre x li for his coste and charge at this tyme sent abowte certeyn his grace affares into the parties of High Burgony by way of his grace rewarde.	x li

Quarter Wag. at christemas A° ut supra.

Item for Anthony Toto and Bartilmewe penn paynters	xij li x S.
Item for Hans Holbyn paynter	nihil

Rewardes geuen on Wensday New yeres day at Grenewiche a° ut supra.

Item to Anthony Toto, servant that brought the King a depicted table of Calomie	vi S. viij d.
Item to luke hornebaud that gave a skryne	vj S viij d.

Paymente in January Anno xxx°

Item for luke hornebaud paynter	lv S. vj d.

[Dgl. wieder im Febr. und März.]

Yet Quarter at our lady day A xxx°

Item for Anthony Toto and barthelmewe penn xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter . . nihil quia prius per warrant.

[April, Mai, Juni A° xxxi wieder Zahlung an L. Hornebaud.]

Quarter wage in June A° ut supra [d. h. xxxi].

Item for Anthony Toto and Bartel. pen paynters . . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter . . . . vij li x S

Paymente in July Anno xxxi°

Item for Luke Hornebaud paynter wage . . lv S vj d

Item to Mr. Richard Bearde one of the gromes of the Kingis privitchambre and Hans Holbyn paynter by like lettre sent into the parties of High Almayne vpon certain his gracis affaires for the costes and chardgis of theme both xl li. And to Hans Holben for the prepairacion of such thinge as he is appoynted to carie with him xiij li vj S viij d. in all the somme of } liij li. vj S. viij d.

[August u. September Zahlung an Hornebaud.]

Paymente in Septembre A xxxi°

Item paide by the Kyngis highnes commaundement certefied by my lorde Pryviseales lettres to Hans Holbenne paynter in the advauncement of his hole yeres wagis beforehande aftre the rate of xxx li by yere which yeres advauncement is to he accompted from this present Mich. And shall ende vltimo Septembris nextcommynge the somme of } xxx li

Quarter Wag. Anno ut supra.

Item for Anthony toto and bart. penn paynters xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . . vij li x S.

[Oct., Nov., Dec. Zahlungen an Hornebaud.]

Quarter Wage at Christumas A° vt supra.

Item for Anthony Toto and Barth° pen paynters xij li x S

Item for hans Holbyn paynter . . . . vij li x S

Rewardes geuen in Thursday new yeres day at Grenewiche as has be accustumed Anno tricesimo primo.

Item to Anthony Toto servant that brought a goodly table . . . . vj S viij d

Item to luke Hornebaud paynter . . . . . . vj S viij d

[Monatsgehalt an ihn Januar, Febr., März.]

Quarter wage at our lady day A° vt supra

Item for Anthony Toto and bartill. penn paynters . . . . xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . . vij li x S

[April bis Juni xxxij Monatsgehalt an Hornebaud.]

Quarter Wage as Mydsommer A° xxxij°

Item for Anthony Toto and Bartilmewe pen paynters . . . . xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . . vij li x S

[Juli, August, September Zahlung an Hornebaud.]

Paymente in Septembre A° xxxij°

Item paied to Hans Holbyn the Kinge paynter in advauncement of his wagis fore one half yere beforehande the same half yere accompted and reconned fromme Michaelmas last paste the somme of } xv li

Quarter wage at michelmas A° vt supra

Item for Anthony Toto and Barthelmewe pen painters . . . . xij li x S.

Item for hans holbyn paynter . nihil quia prius per warrant.

Paymentis had by Sir Brian Tuke knight Treasurer of the Kinge Chamber begynning primo die Octobr. Anno Regis Henrici octaui tricesimo secundo.

Item for luke Hornebaude paynter wage . . lv S vj d

[Desgl. im Novemb. u. December.]

Quarter wage as Christumas A° ut supra.

Item for Anthony Toto and batillmewe pen paynters . . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter wage . . nihil quia prius prae manibus

Rewardes given on saterday New yeres day at Hamptoncourte Anno xxxij°

Item to Anthony Tote servant that brought the King a table of the storye of Kinge Alexander } vj S viij d

[Januar, Februar, März Zahlung an Hornebaud.

Paymente in Marche Anno xxxij°

Item paied to Hans Holben the Kinge painter in advauncement of his half yeres wagis before hande after the rate of xxx li by yere which half yere is accompted to beginne primo aprilis A° xxxij° Dm. Regis nunc and shall ende vltimo Septembris then next ensuynge the somme of	xv li

Paymente in Aprel beginning A° xxxij° And endynge xxxiij°

Item for luke Hornebaud paynter . . . . . lv S vj d

[Desgl. in Mai und Juni.]

Quarter wage midsommer A° ut supra

Item for Anthony Tort and bartilmewe pen payntres . . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter . . . . nihil quia prius

B. Liste von Neujahrsgeschenken.

Weihnachten Anno XXX (1538, Neujahr 1539).

Im Besitz von J. B. Nichols Esq.

(unter den Geschenken): By Hans Holbyne a table of the pictour of the prince grace.

(unter den Gegengaben): To Hanse Holbyne, paynter, a gilte cruse with a cover (Cornelis) weing x oz. quarter.

C. Subsidien-Rolle der City von London *).

24. October, 33. Henry VIII. (1541).

Aldgate Warde

The Parisshe of Saint Andrewe Undershafte

Straungers

Barnadyne Buttessey, XXX li . . . XXX S.

Hanns Holbene in fee, XXX li . . . iij li

VI. Aus den Papieren des Dr. Ludwig Iselin.

A. Notizblättchen.

(Ein kleines gebrochenes Blättchen, auf vier Seiten, jede 9 Centimeter hoch und 7 C. breit, allerlei Aufzeichnungen, theilweise über Kunst enthaltend. Kleine,

---

*) B. und C. aus A. W. Franks „Discovery of the will of Hans Holbein, Archaeologia vol. XXXIX. —C ward Mr. Franks durch Walter Nelson Esq. vom Record Office mitgetheilt. — Landbesitz und Jahrgelder wurden doppelt so hoch besteuert als Güter, daher der Unterschied in der Besteuerung der beiden Fremden bei völlig gleichem Einkommen.

schwer zu entziffernde Schrift. Von Herrn Eduard His-Heusler auf der Baseler Bibliothek unter den Amerbach'schen Papieren entdeckt und dem Verfasser abschriftlich mitgetheilt.)

Predigstül ze Wien in Oestreich und ölberg ze Spir halten Die steinmetzen für die . 2 . besten werck in teuschem land. Tertium nunc non succurrit.

Bildhawen Kompt aus der molery: molen war ein anfang der abgötterey, ist entschanden von dem schatten eines liecht feürs den man zuerst abgezeichnett hatt vnd darnoch die moler Kunst erfunden.

Folgt Einiges über Goldmachen u. s. w. Auf Seite 2, wo am Rande die Monogramme von Dürer, Aldegrever, Virgil Solis, Holbein stehen, schreibt er über letzteren:

[Am Rande:] **H. H.** Hans Holbein Augustanus patre quoque natus pictore, filios uero habuit Johan. Holbein Aurifabros, pictorem nullum.

[Im Text:] Joän. Holbein Augustanus profectus est commendatus ab Erasmo Rot. Angliae Regi in Angliam, posteaquam Basileae sese sustentare, arteque sua victum parare non poterat, profectus est anno 1526: circa autumnum. Adeo pollebat et excellebat arte pictoria ut quamvis nec scribere nec legere didicerat*), depingebat aliorum characteres adeo argute et venuste ut nihil supra. Sic manum Joän. Oporini (vitrici aut parentis merito mei) imitabatur, ut omnes persancte jurarent, Oporinum, quem depinxerat Holbein, scripsisse. Pingebat canem quem praetereuntes nonnulli allatrare solebant; in iconibus adumbrandis et informandis adeo erat exercitatus, ut quicquid in homine naturae erat, artis opere exprimeret. Do er aus engelland wider gon Basel uff ein zit kam, war er in Siden vnd Samett bekleidt: do er vormols must Wein am Zapfen kauffen. Er starb nachdem er wider in engelland zoch, an dem Englischen schweiß. Er wollt, so in gott das leben hett gelengeret, fil gmeld a . . . . vnd besser gemolet haben in sim kosten, als den Sal uff dem richthaus, das Haus zum tanz saget er wär ein wenig gutt.

[Am Rande:] Coena Domini Holbein: Saluator etc.**)

Dominus D. Bas. Amorb. soluebat tonsori in foro piscatorio e regione

---

*) Daß dies irrig ist, wissen wir durch Holbeins Aufschriften auf seinen Skizzen. Schriften, namentlich Briefadressen, welche die Hände verschiedener Personen nachahmen, kommen auf verschiedenen Porträten, besonders von Kaufleuten des Stahlhofes vor. Dergleichen war überhaupt Mode, auch Quentin Massys, wie wir gesehen hatten (S. 137) verstand sich darauf. Das Bild des Oporinus findet sich vielleicht noch einmal. Auch dessen Vater, Hans Herbster, den Maler, hat ja Holbein abgebildet.

**) Hier werden also bei Gelegenheit der im Text erwähnten Werke des Meisters noch andere seiner Werke namhaft gemacht. „Salvator" mag der todte Christus in Basel sein.

diuersorij ad olorem habitanti nomine Rholoph. 100 fl. für Kunst allerley. 1578. Mense Februario.

Engellender ein verachtlich volck, zierlich bekleidet, siberlich, meinen vnd halten für nitzs keinen, der nitt ires landes art. Suum cuique pulchrum *).

Kein volck ist mehr allerley sprachen erfaren, dan niderlender, do her das sprich wortt entstanden: So man ein niderlender in ein sack durch die laender tregtt, wurdt er die sprachen lernen. Kein volck wider gereisett dann belgier oder niderlender; witer aber die Spanier, die bis in indiam, Apricam geschiffet, vnd die nüwe welt erfunden haben.

Schweden ein grob volck: den teüschen vfsetzig vnd vnbarmhertzig.

Schwaben ob linguam et mores allenthalben verachtett, hand geschicket leütt.

Schwaben schwetzer, Bohmer ketzer, Polen Dieb etc.

[Es folgen Recepte zum Kalklöschen u. dgl. Dann von anderer, viel späterer Hand:

Ob excellentem artis pictorie cognitionem 50 fl. 1538. magistratus Basil. Joh. Holbeinio pictori annuatim ex aerario Contribuit Jac. Mejero coss. Et largitus est uxori illius per biennium illud quo in Anglia abfuit. 80 fl. detractis 20 **).

B. Verzeichniß aller zwischen 1588—1612 gestorbenen Personen.

1590. 8. Febr. Catharina Holbeinin, Jo. Holbenij, excellentis pictoris quondam filia, uxor cuiusdam lanij.

1590. 15. Sept. Küngoldt Holbeinin, Joannis Holbenij quondam pictoris excellent. filia et molitoris cuiusdam vidua.

1594. 17. Sept. Felicitas Holbein, Conradt Volmars uxor. peste.

VII. Aus dem Manuscript des Remigius Fesch

„Humanae Industriae Monumenta," in der Baseler Bibliothek. ***)

Blatt 35. Hans Holbein.

[Auf eine Citation des C. van Mander folgt]:

A. 1651 mense Aug. cum admissus essem ad inspectionem Musaei Amer-

---

*) Eine interessante Ergänzung zu den damaligen Urtheilen über die Engländer, von denen das 6. Capitel dieses Bandes sprach.

**) Der unbekannte Schreiber dieser Bemerkung hat wohl den Bestallungsbrief, von dem Basilius Amerbach eine Abschrift genommen (jetzt im Archiv des Baseler Museums), schwerlich aber eine ausdrückliche Nachricht über die Bezahlung der Pension an Holbeins Hausfrau gekannt.

***) Interessante Notizen über Gemälde zu Basel, meist von Patin für seine Biographie benutzt. Die Stelle, welche einen merkwürdigen Beitrag zur Geschichte der Meyer'schen Madonna giebt, schon benutzt Bd. I S. 324. — Seitdem auch abgedruckt von Fechner im Archiv für die zeichnenden Künste XII.

bachiani, ab heredibus vidua tum Basilii Iselii Amerbachiade per matrem audivi in schedis Amerbachianis reperiri tres fuisse fratres Holbeinios pictores omnes hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem. Manum Ambrosii vidimus in d. Musaeo in tabella qua duo capita sceleta expressit ad cancellos ferreos, mira industria.

[Es folgt ein Citat aus Quad.]

OPERA.

I. Basileae is platea ferrea, Eisengassen, quam vocant, Domus est, cui nomen Zum Dantz, in qua etiamnunc miro artificio huius pictoris manu divina, in muro sub tecto, picta conspicitur chorea rusticorum saltantium, cuius in vita quoque auctoris meminit Manderius supradictus.

pro hac pictura Holbenius habuit florenos XL.
notante Zuingero in meth. Apodemica fol. m. 199.

II. In curiae Basiliensis area superiori parietes tres divina similiter huius pictoris manu sunt picturis variis exornati.

III. Effigies Caroli V. Imp. quam Dns Le Blond pictor Amstelodamensis a Duce Buckingamio Anglo, ad conquirendas tota Europa picturas celebriores imprimis Holbeinianas emissus, emit Lugduni in Gallia pro centum Coronatis An. circiter 1633 prout suis ad me literis Dn. Monconius Liergaeus Consil. Regius An. 1638 7. Jan.*)

IV. Effigies Erasmi Roterodami, ab eodem Blondio empta Basileae a Dn. Joh. Jac. Burckardo J. C. ducatis aureis centum: quam postea delatam in Belgium inde accuratissime iusta magnitudine in aes incidi curavit, manu doctissima C. Vischer, prout extat inter effigies nostras illustrium.

Effigies Jacobi Meieri zum Hasen postea consulis Basil. primi, e patriciis, et Uxoris eiusdem artificio admirabili, quas An. 1630 in sua habuit potestate Joh. Rud. Feschius Reip. Basil. Consul. Pater. Nota Picturae H. H. 1516.

Nunc visitur in Musaeo Rem. Feschii J. C. Basil. una cum prima delineatione ipsiusmet quoque Holbenii unde postea tabellas illas domi accuratius adornavit diligentia incredibili.

EFFIGIES.

Inter pictores illustres volumine nostro Effigierum.

[Am Rande.] Eandem habet Pinacotheca nostra vivis coloribus aliunde depictam a Joh. Lydio nostrate sing. industria elaboratam et mihi oblatam, prid. Cal. Jan. 1667.

Videtur quoque in chorea mortalitatis manu Holbenii propria delineata.**)

---

*) Ein Porträt Karls V., das Holbein genannt wird und nach Bürger von ihm sein kann, zu Amsterdam.

**) Vgl. S. 125.

Aliam quoq. habemus ex αὐτογράφῳ ipsiusmet Holbenii picto quod extat in Pinacotheca Arundeliana, a Wenz. Hollar in aes transcriptam.

Item aliam, itidem ex orginario diverso Holbenii in aes incisam Ant. Stokius fecit H. h. excudit.

Aliam vidi in celebri pinacotheca Amerbachiana ab ipsomet quoque Holbenio elaboratam coloribusque siccis, nigris et cinericeis, Holbenium adhuc juniorem exprimentem Annorum circiter XX. cum pileo sive pireto rubro. altit. pedis Romani cum dim. circiter, latit. pedis unius vel paulo minoris.

[Es folgen Stellen über Holbein aus Erasmus Briefwechsel.]

Erant 2. tabulae junctae, ligamentis ferreis ut aperiri et claudi potuerint, in tabula dextra Effigies Johan. Frobenii Typographi, in altera Erasmi sine dubio ab ipso Erasmo in gratiam et honorem Frobenii, quem impense amabat, curatae, et eidem ab Erasmo oblatae, unde et eidem dextram cessit: Ex his tabulis nobis exempla paravit pictor non imperitus Joh. Sixtus Ringlinus Basil. An. 1648, quae extant inter effigies nostras.

Continuatio Holbenii.

VI. An. 163 . . . suprad. pictor Le Blond hic a vidua et haeredibus Lucae Iselii ad S. Martinum emit tabulam ligneam trium circites ulnarum Basiliensium tum in altitud. tum longitud. in qua adumbratus praedictus Jac. Meierus Consul ex latere dextro una cum filiis, ex opposito uxor cum filiabus omnes ad vivum depicti ad altare procumbentes, unde habeo exempla filii et filiae in Belgio a Joh. Ludi pictore ex ipsa tabula depicta.*) Solvit is Le Blond pro hac tabula 1000 Imperiales, et postea triplo majoris vendidit Mariae Mediceae Reginae Galliae viduae Regis Lud. 13. matri, dum in Belgio ageret, ubi et mortua. Quorsum postea pervenerit incertum.

[Zusatz am Rande.]

Tabula haec fuit avi nostri Remigii Feschii Consulis, unde Lucas Iselius eam impetravit pro Legato Regis Galliarum, uti ferebat, et persolvit pro ea centum Coronatos aureos solares. An. circ. 1606.

VII. In Archivo Magistratus Basil. similis tabula lignea bimembris, quae ductis rectis lineis in multas est tabellas tributa, quibus figuris exiguis passio Dni nostri adumbrata artificio prorsus admirabili et incomparabili, pro qua tabula Ducem Bavariae Maximilianum ferunt A. 1646 per legatum aliquot millia aureorum obtulisse.

In Musaeo Amerbachiano.

VIII. In Musaeo Dni Basilii Iselii Amerbachiadis extat Christi corpus in Tabula longa pedem circiter alta cum dimidio iacens miri Artificii.

---

*) Sehr mittelmäßige Copien, im Bas. Museum.

Corpus mortuum repraesentans iustae magnitudinis cum inscr. literis Aureis IESVS NAZARENVS REX IVD.

ad pedes MDXXI. H. H. Hans Holbein, ut tum XXIII. non nisi fuerit Annorum, ut prorsus dignum admiratione, unde haec ei praecox adeo pingendi industria incomparabilis, praesertim αὐτοδιδάκτῳ, et suis ipsius magistro.

Pro hac pictura mille ferunt oblatos Imperiales.

ibidem. IX. Effigies Erasmi Lateralis. qua Erasmus scribens adumbratus, manu variis Annulis ornata, et oculis in scripturam intentis. Tabula altit. sesquipedalis, et pedem unum lata.

ibidem. X. Lais Corinthiaca, meretrix famosa in Antiquitate, veste scissa colorata meretricia stans ad mensam Nummis aureis onustam protensa manu precii velut paucitatem contemnens, adeo nempe care suas locabat noctes, vel potentissimi precii magnitudini deterrerentur. E praecipuis iudicatur pictura haec Holbenii Musaei Amerbachiani. Vnum circiter pedem lata sed paulo altior: habet adscriptum Annum MDXXVI. quo Anno in Angliam abiit, cum commend. Erasmi.

ibidem XI. Alia pictura priori similis plane, Foemina nempe et habitu corporis, et vestitu et magnitudine Laidi non absimilis, nisi quod haec juxta se habeat infantem. E schedis Amerbachianis apparet hanc effigiem esse foeminae alicuius e familia nobili Basiliensi Offenburgiorum.

ibidem. XII. Adam et Eva cum pomo in manibus, capita nonnisi cum pectoribus. A. 1517. H. H. Tabella sesquipedem lata, alta vero pedem unum.

ibidem XIII. Effigies Erasmi parva in Tabella rotunda.

XIV. Effigies Bonifacii Amerbachii barbata Annum cum ageret aetatis XXIV. cum byreto nigro: In Tabella ad latus depicta effigiei haec leguntur. [Es folgt die Inschrift, wie auf Seite 263 f. des I. Bandes. Am Rande]: Tabula quadrata pedalis ibid.

Ibid. XV. Christus nudus sedens sub Porticu eleganti cum corona spinea in capite statura non nisi palmari, colore albo, cinericeo rubro mixto temperatura eleganti ac mire iucunda. Pictura priore minor nonnihil, una cum sequenti nulli cedere iudicatur ex picturis Holbeinianis.

Ibid. XVI. Maria sedens in templo cum porticis et orans tabella socia priori: sane par nobile tabellarum Holbenianarum.

Ibid. XVII. Christus in cruce cum Johanne et Maria tabula tres pedes

alta, et duos lata, quam ipsam quoque Holbeinianis adnumerant heredes ex notatis Amerbachianis. [1])

Ibid. XIIX. Coena Dominica $3^1/_2$ pedes alta, et tres circ. pedes lata.

Ibid. XIX. Maria cum Christo infante in sinu erecto.
Tabula altit. sesquiped. unum pedem lata. (?)

Ibid. XX et XXI Duo pueruli duabus tabellis quadrat. aequilat. [2])

Ibid. XXII. et XXIII. Juvenis sanctus, cum Virgine sancta, cum radio aureo, tabellae similes prioribus.

Ibid. XXIV. Ascensio Christi. Ein Nachtstückch. Christus in nubibus schön perspectiv. Kleine Bilder. [3])

Ibid. XXV. Christus nudus sedens MDXVIII. [4])

Ibid. XXVI. Tabella ex utroque latere picta a quodam scriba prae foribus suspensa, regionem superiorem utrinque scriptura complet. qua invitantur iuvenes ad καλλιγραφίαν in cujus gratiam Holbenius adiecit picturam utrinque nempe aream in qua dispositi hinc inde pueri intenti scriptioni..

[Später Tinte.] XVII. Effigies Holbenii in charta coloribus siccis cinereis adumbrata cum pileo seu pireto rubro, facie venusta juvenili, imberbi, annorum circiter XIIX, vel XX, ad summum indicat aetatem: charta altitudinis duarum spytamorum mediocrium, lata vero unius spyt. cum dimidio.

XIIX. Uxor Holbenii cum duobus liberis nudis in Tabula Lignea von ölfarben. 3. spythamos alta, 2. lata.

XIX. Coena Christi in Tabula lignea maxima, e primis picturis Holbenii. [5])

VIII. Holbein's Testament.

(Bis vor kurzem in der St. Pauls-Kathedrale zu London bewahrt, in einem Buche genannt Beverley, Folio 116. Abgedruckt in der Archaeologio vol. XXXIX.)

In the name of God the father, sonne, and holy gohooste, I, JOHNN HOLBEINE, servaunte of the Kynges Magestye, make this my Testamente and last will, to wyt, that all my goodes shalbe sold and also my horse, and I will that my debtes be payd, to wete, fyrst to Mr. Anthony, the Kynges servaunte, of Grenwiche, y^e^ of summe of ten poundes thurtene shyl-

---

1) Copie vgl. Bd. I S. 255, 365.

2) Ambrosius Holbein.

3) Das erste H. Baldung Grien (im Katalog als Grunewald, Basel, Mus. Nr. 80).

4) Christus als Fürbitter von Amb. Holbein. (?)

5) Das Abendmahl auf Leinwand, Nr. 5.

lynges and sewyne pence sterlinge. And more over I will that he shalbe contented for all other thynges betwene hym and me. Item, I do owe unto Mr. John of Anwarpe, goldsmythe, sexe poundes sterling, wiche I will also shalbe payd unto hym with the fyrste. Item, I bequeythe for the kynpyng of my two Chylder wich be at nurse, for every monethe sewyn shyllynges and sex pence sterlynge. In wytnes, I have sealed and sealed this my testament the vijth day of Octaber, in the yere of our Lorde God M^{I}vCxliij. Wytnes, Anthoney Snecher, armerer, M^{r} John of Anwarpe, goldsmythe before sayd, Olrycke Obynger, merchaunte, and Harry Maynert, paynter.

XXIX^{o} die Mensis Novembris anno Domini predict. Johannes Anwarpe executor nominat. in testamento sive ultima voluntate Johannis alias Hans Holbein nuper parochie Sancti Andree Undershafte defunti comparuit coram Magistro Johanne Croke, etc. Commissario generali ac renunciavit omni executioni hujusmodi testamenti quam renunciationem dominus admisit deinde commisit administrationem bonorum dicti defuncti prenominato Johanni Anwarpe in forma juris jurato et per ipsum admissa pariter et acceptata. Salvo jure cujuscunque. Dat. etc.

Holbene. — XXIX^{no} die Mensis predicti commissa fuit administracio bonorum Johannis alias Hans Holbenn parochie sancti Andrei Undershaft nuper abintestato defuncti Johanni Anwarpe in forma juris jurato ac per ipsum admissa pariter et acceptata. Salvo jure cujuscumque. Dicto die mens. etc.

Woltmann, Alfred

Holbein und seine Zeit

Bd.: 2

Leipzig (1868)